Зограф

ЧАСОПИС
ЗА СРЕДЊОВЕКОВНУ
УМЕТНОСТ

29

Институт
за историју уметности

Београд
[illegible]

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 29, 2002–2003

Издаје
Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18–20

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, број 29, Београд 2002–2003
UDK 7 (091) "04-17", YU ISSN 0350-1361

САДРЖАЈ

СТУДИЈЕ

ПРИКАЗИ

A Stylistic Tendency in Ninth-Century Art of the Byzantine World

An Example of Miniatures in Three Greek Illuminated Manuscripts: the Book of Job (Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 749), the Homilies of Gregory of Nazianzus (Biblioteca Ambrosiana, cod. E49–50inf) and the Sacra Parallela (Bibliothèque nationale de France, gr. 923)[1]

Irina Oretskaia

UDK 75.056/.057.033.2.01(= 14'04:450)"08"

In the first part of the article the style of miniatures in the three manuscripts is reconsidered, and this provides the basis to prove the Roman origin of the Milan Gregory and Vatican Job. The miniatures of the Sacra Parallela appear to be the work of a Palestinian artist who has most probably executed its vast cycle of illustrations in one of the Greek monasteries in Rome. The second part of the article contains a review of the so-called abstract and expressive stylistic tendency which dominated religious art of the Byzantine world in the first half of the ninth century.

The style of the miniatures in the three manuscripts and the origin of the Sacra Parallela has led scholars to express very contradictory opinions.[2] This article has two aims: the

---

[1] This article is based on my PhD thesis defended at the Department of Art History in Moscow State University in late 2002. Besides a stylistic analysis of the miniatures in the three manuscripts the dissertation embraces a study of the relationship between text and images in the Milan Homilies, an examination of the historical and cultural situation in the Christian world in the first half of the ninth century and the role of the miniatures in the three manuscripts in the artistic production of the age etc.
I would like to express my warmest thanks to my dissertation advisor Professor O. Popova and Professor B. Fonkič for numerous consultations and valuable advice and to Professor V. Pace for reading the article and making helpful remarks on it. The improvement of the work and refinement of the conclusions became possible during my stay in Rome in November–December 2002 undertaken thanks to the support of the Ecole française de Rome.
When speaking about the Byzantine world as given in the title I have in mind the territories which in that period lay within the sphere of the cultural influence of Byzantium.

[2] In 1935 K. Weitzmann considered the miniatures in the three manuscripts to be the work of Italian artists. He remarked, however, that the Milan codex: "… ist vermutlich in einem anderen italianischen Zentrum entstanden, das der byzantinischen Kunst bereits ferner steht…" (K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, reprinted: Wien 1996, 81). In the monograph published in 1943 A. Grabar pointed out that "Dans l'Ambros. 49–50 les deux traditions, grecque et orientale, ne sont donc, ni isolées l'une de l'autre … ni fondues ensemble … mais forment deux couches d'influences superposées, à la fois unies et distinctes" [A. Grabar, *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne (Ambrosianus 49–50)*, Paris 1943, 4]. He also pinpointed modes of composition, technique and some iconographic details characteristic of the Carolingian manuscripts. In the 1950s Weitzmann changed his mind about the origin of the Sacra Parallela [K. Weitzmann, *Die Illustration der Septuaginta*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3–4 (1952–1953), 96–120]. In all subsequent publications he argued for its Palestinian origin and, in his fundamental work on it, attributed its remarkable cycle of miniatures to the monastery of St. Sabas near Jerusalem [K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923* (Studies in Manuscript Illumination 8), Princeton 1979, 23]. H. Belting, while sharing Weitzmann's point of view about the Italian origin of the Milan and Vatican manuscripts and the Eastern one of the Paris florilegium, connected with the art of the Christian East not only the first group of miniatures in the Vatican Job, as Weitzmann had in 1935 (idem, *Die byzantinische Buchmalerei*, 79), but also the third one (H. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, 249). A. Grabar in his later study wrote that "la communauté de style et de technique nous oblige à supposer une même origine, pour les trois codices, et il est impossible d'en attribuer un à Palestine et les deux autres, à l'Italie" [A. Grabar, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe–XIe siècles)* (Bibliothèque des Cahiers archéologiques VIII), Paris 1972, 16]. Unlike Weitzmann Grabar compared the first group of images in the Vatican Job to the Ottonian miniatures, and the other two to Byzantine posticonoclastic art. P. Huber suggested that the Sacra Parallela and the Book of Job were produced in the same artistic milieu, probably in the monastery of S. Saba in Rome, on the basis of Palestinian models. He perceived not only Palestinian but also Carolingian influence in the first group of miniatures in the Vatican codex (P. Huber, *Hiob, Dulder oder Rebell? Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos*, Düsseldorf 1986, 93). The authors of the reviews on Weitzmann's book [D. H. Wright, *The School of Princeton and the Seventh Day of Creation. Review on K. Weitzmann, The Miniatures of the Sacra Parallela*, University Publishing, 9, summer 1980, 7–8, and A.-M. Weyl Carr, *Review on K. Weitzmann, The Miniatures of the Sacra Parallela*, The Art Bulletin LXV/1 (1983), 147–151] tend to see in the Sacra Parallela a work of the metropolitan miniaturists of 787–815 and of the second half of the century respectively. C. Bertelli while pronouncedly claiming the Roman origin of the Vatican codex supposed it for two other manuscripts as well, as it is stated by the title of the chapter *Libri greci a Roma* (*Storia dell'arte italiana* 5, Torino 1983, 82–83). A conclusion made by K. Corrigan about the production of the Paris manuscript in Constantinople in the second half of the ninth century is not based on stylistic matters (K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992, 110–111). L. Brubaker attributed it to the capital, on the basis of stylistic similarities that she had observed in the miniatures of the Sacra Parallela and in some images of the Paris Homilies of Gregory of Nazianzus (L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, 25).

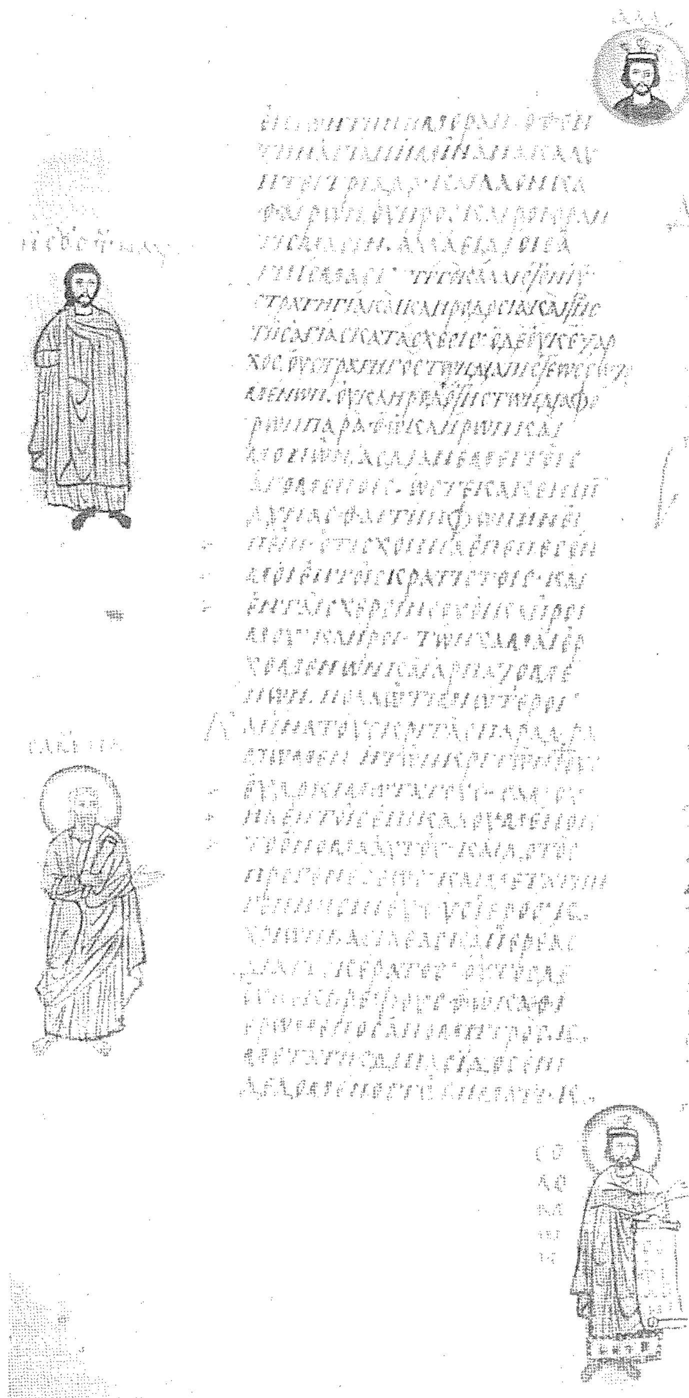


Fig. 1. Homilies of Gregory of Nazianzus (Biblioteca Ambrosiana, cod. E49-50inf). Pag. 276. David (in the medallion on the top), Joshua and Samuel (in the left margin), Solomon (at the foot of the page) (photo: Biblioteca Ambrosiana)

Fig. 2. Homilies of Gregory of Nazianzus (Biblioteca Ambrosiana, cod. E49-50inf). Pag. 156. Gregory of Nazianzus pronouncing an oration (fragment) (photo: Biblioteca Ambrosiana)

Fig. 3. S. Prassede. Apse arch. The 24 Elders of the Apocalypse (fragment)

first is to analyse the stylistic features of the miniatures in each manuscript and on this basis make a new suggestion as to their origin; the second is to pinpoint those features which enable us to attribute them to a coherent stylistic group and to characterize the tendency in 9th-century art represented by them. I believe that all three manuscripts were written and illuminated in the first half or around the middle of the ninth century.[3]

[3] This dating is corroborated by their paleography [G. Cavallo, *Funzione e strutture della Maiuscula Greca tra i secoli VIII–XI*, in: *La paléographie grecque et byzantine. Colloque international du Centre national de la recherche scientifique (1974)*, Paris 1977, 95–137; idem, *La cultura italo-greca nella produzione libraria*, in: idem, *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, 497–612]. All the manuscripts are written in sloping uncial and we encounter in all of them a system of diacritical signs which is not fully developed. This system had taken shape in uncial script approximately by the 860's (though some exceptions exist). It was Professor B. Fonkič who drew my attention to this detail (B. L. Fonkich, *Grecheskie rukopisi evropeĭskikh sobraniĭ*, Moscow 1999, 13). Dr. A. Vinogradov pointed out the similarity of the uncial of the Milan codex to that of the palimpsest [Sreznevsky 72 (24. 4. 25)] from the Library of the Academy of Sciences in Saint Petersburg, which dates back to the late eighth – early ninth century.
The arguments proposed by J. Osborne in favour of the second half of the ninth century as the date for the Sacra Parallela do not seem totally convincing to me [J. Osborne, *A Note on the Date of the Sacra Parallela (Parisinus Graecus 923)*, Byzantion 51/1 (1981), 316–317]. J. Osborne noticed that Methodius, the bishop of Olympus in Lycia, is depicted on the fols. 131v and 325r with a tight-fitting white hood very similar to that worn by his namesake Methodius, the patriarch of Constantinople, in the two mosaics of St. Sophia in Constantinople dating to the second half of the ninth century. The scholar quotes C. Mango's reasoning: "This distinctive headgear is in reality a bandage. It is alleged that during the iconoclast persecutions under the emperor Theophilos, Methodius' jaws were broken and his teeth pulled out; thus maimed, the future Patriarch was obliged to wear a bandage round his head" [C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul* (Dumbarton Oaks Studies VIII), Washington 1962, 52–53]. Firstly, the representations of Methodius in St. Sophia may not be the earliest ones. He may have been

Fig. 4. Homilies of Gregory of Nazianzus (Biblioteca Ambrosiana, cod. E49–50inf). Pag. 537. David (fragment) (photo: Biblioteca Ambrosiana)

Fig. 5. S. Prassede. Apse. Saint Zeno (fragment) (photo: courtesy of Prof. V. Pace)

The Milan codex is one of the two earliest surviving illustrated copies of the Homilies of Gregory of Nazianzus together with the famous Paris manuscript (Bibliothèque Nationale de France, gr. 510),[4] which both contain the full edition of Gregory's texts.[5] The large-scale format manuscript (435 × 305 mm) consists of two volumes (814 pages in total). It includes 171 miniatures; 78 were cut out, partly or entirely, before the manuscript was obtained in the early 17th century by the Biblioteca Ambrosiana.[6] Most of the miniatures occupy the broad margins of the text. Almost all of them are set against the parchment, as the mode of illustration chosen by the miniaturist does not imply any locus in quo.[7] Only the frontispiece and last miniature appear to be full-page images. The greater part of the miniatures in the Milan manuscript are medallions and single figures (Figure 1). Many images represent the prophets, apostles and church fathers whose writings Gregory cites in his Homilies. The images exist in the margins of the Milan codex quite independently as do the citations drawn from various sources in Gregory's text.[8] The compositional scheme most frequently found in the manuscript represents Gregory of Nazianzus pronouncing an oration before his audience (Figure 2). Minor variations concern the place (the interior of a church with slight differences in its appearance or simply a vague background of parchment) and the group of attendants.[9]

The human figures may be of elongated or shortened proportions, and both may appear in the same scene. All the figures in this codex seem stark and motionless even when they are supposed to be moving. Movement has seemingly no time frame, it is depicted as being everlastingly performed. Poses get conventional treatment, especially if the figures are depicted frontally sitting or lying. The same way of rendering movement was used by masters who embellished Roman churches with mosaics in the early ninth century.[10]

represented, for instance, in illuminated manuscripts before his canonisation. Besides, Methodius' headgear resembles so much that of Cyril of Alexandria, who was also depicted in the north tympanum, that the question arises as to whether it really was a bandage (*ibid.*, fig. 61). Secondly, J. Osborne observed in another article that Eastern monks in Rome were often represented with close-fitting hoods [J. Osborne, *The Painting of the Anastasis in the lower Church of San Clemente, Rome. A Re-examination of the Evidence for the Location of the Tomb of St. Cyril*, Byzantion 51/1 (1981), 255–287, especially 268–269]. A man with a square halo whom the scholar has identified as St. Cyril (Constantine), the inventor of the Slavonic alphabet, is shown lower left in the Descent into Limbo fresco in the lower church of S. Clemente wearing the close-fitting headgear but of a different, more decorative type.

[4] S. Der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris. Gr. 510. A Study of Connections between Text and Images*, Dumbarton Oaks Papers 16 (1962), 197–228; Brubaker, *op. cit.*, with comprehensive bibliography on p. 443–473.

[5] On the text structure of the Milan manuscript see V. Somers, *Histoire des collections complètes des Discours de Grégoire de Nazianze*, Louvain-la--Neuve 1997, 565–571.

[6] M. L. Gengaro, F. Leoni, G. Villa, *Inventario dei codici greci decorati e miniati della Biblioteca Ambrosiana*, Milano 1959, 77–98.

[7] L. Brubaker has pointed out that a lack of interest in background and supplementary narrative detail is a characteristic feature of 9th-century manuscript illumination (Brubaker, *op. cit.*, 33–34).

[8] A feature of this manuscript is the abundance of texts accompanying the images. The inscriptions may be short, mentioning the name of a personage represented, or may include a whole phrase explaining what is going on in the miniature. The prophets and saints, as well as Gregory of Nazianzus himself, are often depicted with unfolded scrolls bearing a few words from their writings, cited by Gregory.

[9] They sometimes include the people to whom a homily is dedicated. Their figures usually stand out due to their size and prominence in a miniature. Thus, on the miniature illustrating the 4th homily (721) Gregory of Nazianzus is depicted speaking to a group of monks (on his right) and to the emperor Julian the Apostate (on his left).

[10] This static movement, the tendency to catch and to reproduce its essence and thus, the depiction of figures transfixed in motion is inherent in all the Roman mosaics of the first half of the ninth century in the basilicas SS. Nereo ed Achilleo (815–816), S. Maria in Domnica, S. Cecilia in Trastevere, S. Prassede and the S. Zeno chapel (817–824), S. Marco (827–844) (G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV–X*, vol. I, con aggiornamento scientifico di M. Andaloro, Roma 1987; W. Oakeshott, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*, London 1967). It is, of course, a flat treatment of figures that favours such a perception of movement.

Fig. 6. Image of Christ in the vault of the chapel of S. Zeno

Fig. 7. Homilies of Gregory of Nazianzus (Biblioteca Ambrosiana, cod. E49–50inf). Pag. 814 (photo: Biblioteca Ambrosiana)

A particular feature of the miniatures in the Milan codex noted by all researchers is the lavish use of gold, not only for vestments and haloes but also for buildings and some elements of the landscape. The few other colours are applied rarely, primarily in two full-page miniatures and narrative compositions. The contours are drawn in black and orange-red. The order of work of the artist can be easily reconstructed: first, the outlining of the figure, facial features, hair, and perhaps, the main folds of clothing; then the filling in of the robes with gold or, in rare cases, other colours; the painting of the faces with a thin layer of light grey-pink and, after that, the sketchy accentuation of the features supplemented by patches of orange on the lower parts of the cheek-bones and, sometimes, also orange strokes at the line of the growth of the hair and the bottom of the neck; finally, the tracing of the folds and contours of the figures with thick rigid lines in black or orange. The folds are not numerous and their pattern does not remind us of the corporeal forms, movements or chiaroscuro modelling. Sometimes there are only a few parallel lines,[11] at times the folds form almost ornamental fluttering structures (pag. 156 – Figure 2). A similar mode of treatment is to be found in the Roman mosaics of Paschal I, but there the ornamental character and repetition of similar motifs is more emphasized (Figure 3).

[11] This technique was widespread in all the Roman mosaics of the period under consideration. The closest resemblance to its use in the Milan Homilies is revealed in the mosaic of the apse arch of SS. Nereo ed Achilleo with sparse, almost straight lines on the clothes of the apostles. On the mosaic of SS. Nereo ed Achilleo: G. Curzi, *La decorazione musiva della basilica dei SS. Nereo ed Achilleo in Roma,* Arte medievale 2 (1993), 21–45.

The faces are oval and broad with narrow foreheads (Figure 4). A. Grabar has noticed that many clerics are shown tonsured[12] which is undoubtedly a Western feature. The handling of the faces strongly resembles that in the mosaics of S. Prassede (Figure 5). The image of Christ in the vault of the S. Zeno chapel (Figure 6) reveals a strong similarity with the images of Gregory's attendants and some others. The faces have a remote expression; it is as if the gold of their robes is the gleam of the other world, and their presence in that world is emphasised also by the lack of vivid expression on their faces.

The main means of artistic expression in the miniatures of the codex are the gold and line. The human figures, animals (stylised as in the Vatican Job and Sacra Parallela, but less skilfully executed), and architectural settings are given a flat treatment. The disembodied figures robed in gold float against the background of the parchment.[13]

The same stiff, stark figures devoid of volume and weight as if they are dwelling in the immobility of the other world, appear in the Roman mosaics of Leo III and Paschal I. The faces of all the personages also look remote. The martyrs gliding to the gates of Paradise on the triumphal arch of S. Prassede, represented by superimposed rows of flat images, are very similar to the attendants of Gregory of Nazianzus depicted in the same way.[14] The rendering of the folds in the mosaics reminds us of that in the miniatures of the Milan codex; the rows of tesserae accentuating the shaded sides of folds correspond only very approximately to their real position. The similarity of the impressions produced by the miniatures in the Milan manuscript and the S. Prassede mosaics is strengthened by the abundant use of gold in the mosaics and miniatures. Thus, the Roman mosaics of the early ninth century bear in whole and in details the closest stylistic resemblance to the miniatures of the Milan Homilies of Gregory of Nazianzus.

The first and last miniatures (Figure 7),[15] as observed by scholars, stand out stylistically against all the others. In the last miniature of the Milan codex only the architectural framework, the arch under which Gregory and two men stay,

Fig. 8. Sacra Parallela (Bibliothèque nationale de France, gr. 923). Fol. 79v. 4 scenes illustrating the episodes from the Book of Joshua (photo: Bibliothèque nationale de France)

[12] Grabar, *Les manuscrits grecs*, 21.

[13] Floating figures appear in the murals of the Roman catacombs and very often later in Roman medieval art. However, despite this quality of absolute spiritual presence they are usually shown with a flowering meadow or a sort of pedestal at their feet. The images of the Milan manuscript are devoid of any connection with the real ground and can be compared with the hovering figure of Christ in the apse mosaics of S. Prassede and S. Cecilia in Trastevere and those of the sister-saints Praxedes and Pudentiana in the first of the aforementioned basilicas [on the floating figures of saints in Roman medieval art and especially in S. Prassede: V. Pace, *Immagini sacre nei programmi figurativi della Roma altomedievale (V–IX secolo): livelli di percezione e di fruizione*, in: idem, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, 269–286]. In the same manner, hovering on a gold background, three female saints are shown on a wall of the S. Zeno chapel.

[14] It was again A. Grabar who noticed this similarity (Grabar, *op. cit.*, 21).

[15] The last miniature (814) has not yet received a satisfying iconographic interpretation. The authors of the catalogue of Greek illuminated manuscripts of the Biblioteca Ambrosiana claim that the lunette of the arch is occupied by the image of Christ and that Gregory of Nazianzus is represented lower left. Unfortunately, nothing is said about the men standing in front of Gregory (Gengaro, Leoni, Villa, *Inventario dei codici greci*, 79). A. Grabar attributed the portrait in the lunette to Basil the Great, with the scribe, the miniaturist and the man who commissioned the manuscript

Fig. 9. Sacra Parallela (Bibliothèque nationale de France, gr. 923). Fol. 96r. Jeremiah, Solomon, Isaiah and Jesus, son of Sirah (photo: Bibliothèque nationale de France)

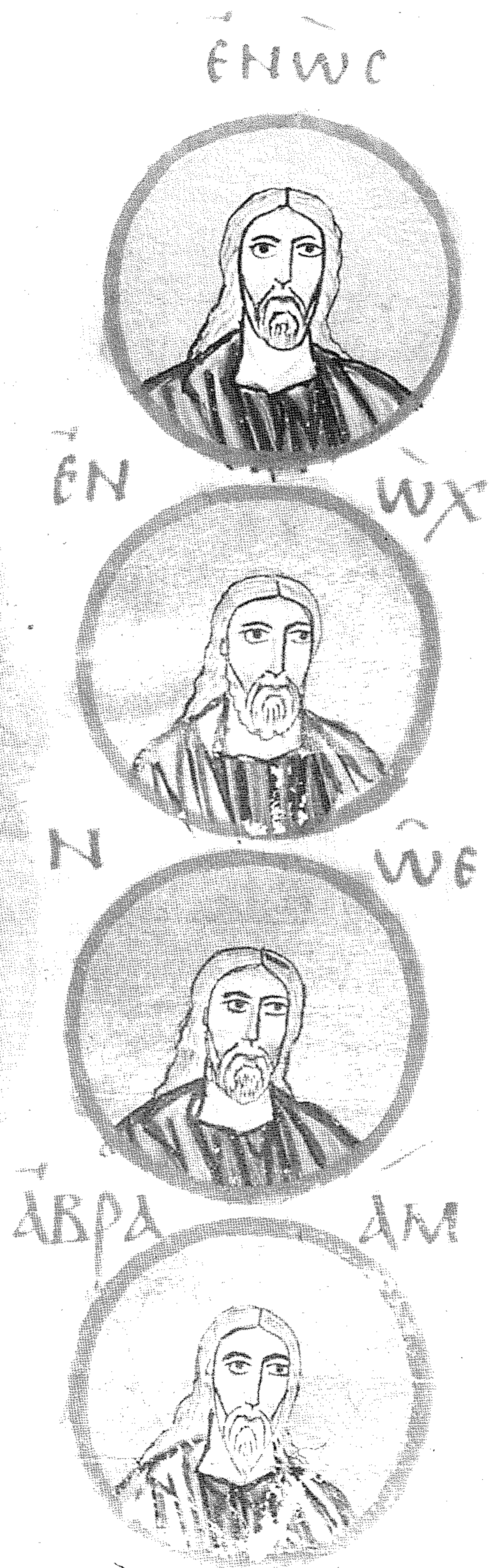


Fig. 10. Homilies of Gregory of Nazianzus (Biblioteca Ambrosiana, cod. E49–50inf). Pag. 422. Enos, Enoch, Noah and Abraham (fragment) (photo: Biblioteca Ambrosiana)

is gold. The figures are painted in colours and look more three-dimensional but are still disembodied. Their clothes are modelled more thoroughly than in the other miniatures of the manuscript, there are more folds and their lines correspond more to the body structure. Their rendering resembles that in the frescoes of the lower church of S. Clemente, the Descent into Limbo (last third of the ninth century?)[16] and the Ascension (847–855).[17] The faces are handled in a less conventional manner. The image of Gregory on the last page differs in expression; he looks more vivid and mobile and emotionally more neutral. For the closest parallel in style some frescoes of S. Vincenzo in Volturno (830-s)[18] can be cited. The style of the last miniature conforms to the suggested Roman origin of the manuscript.

The Sacra Parallela is the only illustrated florilegium (collection of quotations from the Bible and patristic texts) that has come down to us.[19] It is also a large-format codex (356 × 265 mm); all of its 1658 miniatures occupy the quite narrow margins[20] of the text. Among the illustrations there are scenes and a multitude (more than a thousand) of half and full-length figures and medallions.

The images of the Sacra Parallela are bigger in scale than those of the Milan codex. Compositions with two or more figures occur much more often. Sometimes there are up to four scenes in the outer margin so that it appears totally occupied (Figure 8). The Sacra Parallela is perceived as an extremely luxurious work of art not only because of the abundant use of gold for its miniatures but also because of the visibly higher degree of their execution. The scene is often set against the skilfully elaborated architectural settings;[21] here too, the parchment serves as a background.

The proportions of figures are usually shortened; their heads are excessively big. The figures look quite mobile, but sometimes the miniaturist does not achieve the effect he strove for, and without referring to the corresponding fragment of text one could not recognise the exact character of the movement represented.

The faces of the personages are individualised, and this feature also distinguishes the Sacra Parallela from the Milan codex (Figure 9).[22] The miniaturist makes use of the same facial type, changing it slightly from one image to another.

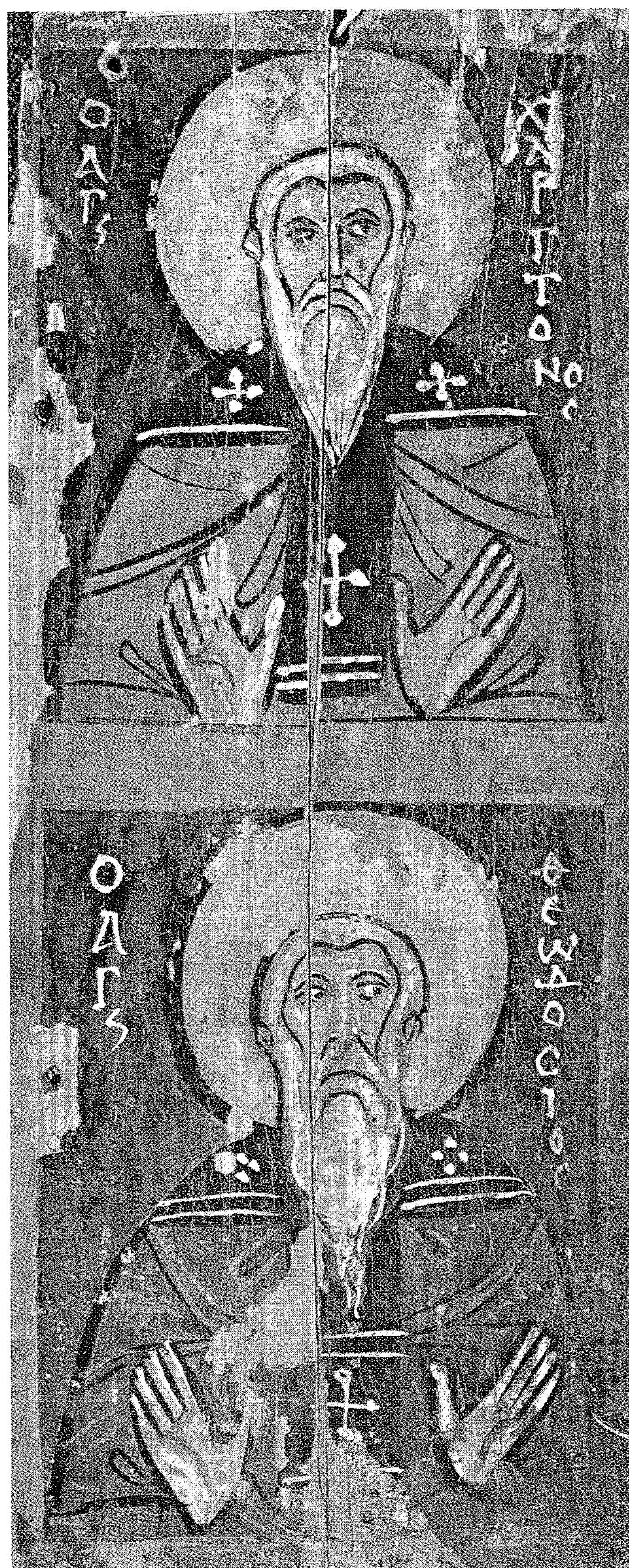


Fig. 11. Saints Chariton and Theodosios. A wing of a triptych. Monastery of St. Catherine at the Mount Sinai (photo: from K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai)

standing in the lower right of the miniature (Grabar, *Les manuscrits grecs*, 20). Neither the first nor the second interpretation seems convincing. The figure in the lunette is represented with an omophorion like those worn by saint-bishops in this manuscript. His facial type is not characteristic of Christ. If the creators of the manuscript and the commissioner had been depicted in the miniature they would have been shown holding the manuscript. The miniature is considerably erased but there are no traces of this detail. I believe that it is the father of Gregory of Nazianzus, Gregory the Elder, represented in the lunette. In the lower part of the miniature Gregory of Nazianzus is blessing the flock, the care of which he has taken over from his father.

[16] Osborne, *The Painting of the Anastasis*, 287.

[17] Matthiae, *Pittura romana*, 179–181.

[18] Belting, *Studien*, 13; on the frescoes of the crypt at S. Vincenzo: R. Hodges, J. Mitchell, *The Basilica of Abbot Joshua at San Vincenzo al Volturno*, Montecassino 1996.

[19] Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela*, 10.

[20] The margins generally do not exceed 65-70 mm. It is known that they were trimmed in the fifteenth century when the manuscript was bound (Weitzmann, *op. cit.*, 1, 7).

[21] Unlike the miniaturist of the Milan Homilies the artist of the Sacra Parallela did not make use of simple, sketchy compositional schemes. If he did reproduce earlier models, he would seem not to have transformed or simplified them, but merely to have reduced the compositions because of the lack of space in the narrow margins.

[22] For example, looking at the four medallions containing the portraits of Enos, Enoch, Noah and Abraham on page 422 of the Milan codex (fig. 10) one may conclude that the same face is depicted four times. To compare – on the fol. 96r of the Sacra Parallela Jeremiah, Solomon, Isaiah and Jesus, son of Sirah are depicted on four medallions: for every portrait the artist has invented (or borrowed from his predecessor?) the colour of the hair, the hairstyle, the form and length of the beard. Their physiognomic features differ slightly as well.

Fig. 12. Saints Theodore and George. A wing of a triptych. Monastery of St. Catherine at the Mount Sinai (photo: from K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai)

Fig. 13. Ascension. A central part of a triptych. Monastery of St. Catherine at the Mount Sinai (photo: from K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai)

This Eastern type of face with a narrow forehead, big eyes and a glance directed strongly to one side may be observed in the images on the wings of the two triptychs in the monastery of St. Catherine on Mount Sinai: the first, depicting the saints Chariton and Theodosios was dated by Weitzmann to the 8th–9th centuries (Figure 11),[23] the second, with the warrior saints Theodore and George was given the advanced date of the 9th–10th centuries (Figure 12);[24] we find this facial type in the image of the Ascension from the same monastery which, perhaps, once formed the central part of the second triptych (Figure 13).[25] Time and again scholars have pointed to the similarity of the images of the Sacra Parallela, especially those in medallions, to the Paschalian mosaics, and above all, to the *imagines clipeatae* above the entrance arch to the S. Zeno chapel (Figure 14), and the portraits in the medallions used to demarcate the compositions in the temple of Fortuna Virilis (872–882)[26] (Figure 16).

The motif of the double folds in the miniatures of the Sacra Parallela and in some images of the Vatican Job, which Weitzmann pointed out in 1935,[27] was not for some reason used by him to support his hypothesis about the Eastern origin of the Paris manuscript. This motif as it is treated in the miniatures of the Sacra Parallela, in the form of two dark lines drawn close to each other, often completed by small hooks, and used to differentiate the pictorial surface, appears in the works of Eastern art and may even go back to its very origins.[28] The

[23] K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. 1: From the Sixth to Tenth Century*, Princeton 1976, 64–65, pls. XXVI and XCI.

[24] *Ibid.*, 71–73, pls. XXIX and XCVII–XCVIII.

[25] *Ibid.*, 69–71, pls. XCVI and XXVIII. The difference in height between the Ascension panel and those with the warrior saints is considerable enough (3,2 cm). Moreover, saints Theodore and George are represented riding in the same direction, which is quite unexpected for the wings of the same triptych. However that may be, the Ascension and the two wings were painted by the same artist. It seems that the interval between the dates of the wing with saints Chariton and Theodosios and the three previously mentioned panels should not be considerable, as all these works are characterized by the use of the same facial types and a similar manner of painting and colouring. They are undoubtedly products of the same period, probably, of the time when the miniatures of the Sacra Parallela were created. The images of the warrior saints and those on the Ascension panel differ from the images of the Paris codex in their sharpness and more pronounced interest in stylisation and decorative treatment of the pictorial surface.

[26] The resemblance is strengthened by the use of pearls to decorate the halo's edges both in the miniatures and in the frescoes. On the frescoes of Fortuna Virilis: J. Lafontaine, *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles 1959; M. Trimarchi, *Per una revisione iconografica del ciclo di affreschi nel tempio della "Fortuna Virile"*, Studi medievali XIX/2 (1978), 653–679.

[27] Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei*, 80.

[28] Weitzmann has correctly observed this in the Sinai icons and the Nubian frescoes (Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela*, 17–18) but it

Fig. 14. Medallions over the entrance to the chapel of S. Zeno

lines of the folds correspond more to the anatomy of the human body and reflect real chiaroscuro modelling better than in the Milan codex. But because of the predominant use of gold, the illustrations of this manuscript remain two-dimensional.

Apart from the double folds the miniaturist of the Sacra Parallela often used double lines for the architectural settings (Figure 15). We come across some more "coincidental" elements in the architectural settings in the miniatures of the Sacra Parallela and the frescoes of Fortuna Virilis. Two of them – the double door wings with concentric discs in the fresco representing the arrival of the apostles at the house of the Mother of God and in the miniature with the bathing of Bathsheba (fol. 282v), and the images of the St. Basil and John of Damascus (fol. 208r) standing under similarly decorated arches – were pointed out by A. Grabar.[29] One can also find the similarities in the décor of the roof of the tower-like building (on the fresco it is definitely a temple): the elements resembling petals, and horizontal bands of jewels[30] (Figures 15 and 16).

Thus, we have seen a series of iconographical and stylistic coincidences in the miniatures of the Sacra Parallela and in contemporary and slightly later Roman painting. The resemblance of the facial types and expressions in the miniatures and Paschalian mosaics is unmistakable.[31] But

seems that he was wrong to find it also in the Paschalian mosaics where there are often more than two lines which are not always parallel, and in the marginal psalters with their totally different treatment of the images tending to three-dimensionality. The Khludov psalter (State Historical Museum, gr. 129d) may not be considered in this context as it was strongly renewed apparently in the first half of the thirteenth century. It is to be emphasised that the case in question is the rendering of the motive in purely linear and two-dimensional way. The motif of the double folds can be found in the ivory plaques with images of prophets and saints and scenes from the lives of Christ and St. Mark, dating to the late 7th–8th century, which obviously originated in Syria or Palestine. See, for example, the plaque with the prophet Joël in the Louvre collection (*Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Catalogue de l'exposition tenue au Musée du Louvre le 3 novembre 1992 – 1er février 1993, Paris 1992, 182). The double folds appear already in the fragment of the Syrian ivory diptych of the sixth or seventh century with the images of the Annunciation to Anne and Anne with the maidservant in the State Hermitage collection (*Sinaĭ Vizantiia. Rus'. Pravoslavnoe iskusstvo s 6 do nachala 20 veka*, katalog vystavki, red. O. Baddleĭ, E. Briunner, IV. Piatnitskiĭ, London – Saint Petersburg 2000, 62). I believe, having this aim, one may trace the motif of the double folds back to the pagan art of the Near East.

[29] Grabar, *Les manuscrits grecs*, figs. 28 and 29, 24 and 25, p. 23.

[30] Trimarchi, *op. cit.*, tav. II, and Weitzmann, pl. LXXI, fig. 357. The function of these petals may be different. In the miniature (fol. 252v – fig. 15) they decorate a shell-shaped niche (still one cannot be sure because of the very conventional rendering), in the fresco they are, perhaps, supposed to represent tiles, as they are in the previously mentioned miniature with the Bathing of Bathsheba. M. Trimarchi has observed that the building on the fresco of Fortuna Virilis apparently went back to images of the fountain of life in illuminated manuscripts (Trimarchi, *op. cit.*, 658). The scholar maintained that the whole fresco cycle of the temple was based on iconographical schemes drawn from a Greek illuminated manuscript (Trimarchi, *op. cit.*, 675, 677).

[31] In the murals of Fortuna Virilis another physiognomic type appears, with a bigger and heavier chin and some stylisation in the treatment of the features. It reflects, I think, the next stage in the evolution of medieval Roman painting represented also by the frescoes of the Descent into Limbo and the Last Judgment in the lower church of S. Clemente.

Fig. 15. Sacra Parallela (Bibliothèque nationale de France, gr. 923). Fol. 252v. Sickness and prayer of Hezekiah (photo: Bibliothèque nationale de France)

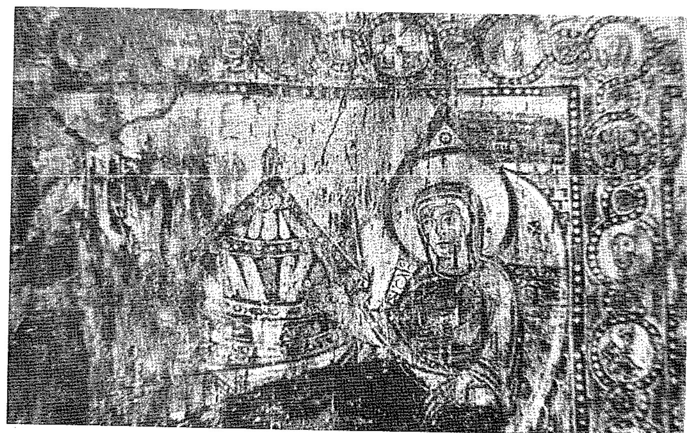


Fig. 16. Temple of Fortuna Virilis. Maidservant reproaching St. Anna for her sterility (fragment) (photo: from M. Trimarchi)

the more accentuated glances, directed usually to one side, give the faces more passion and vivacity and distinguish the miniatures of the Paris codex from the Roman mosaics and frescoes, bringing them closer to the panels from Sinai. This difference in the nuances of expression is one of the reasons why I regard the miniatures of the Sacra Parallela a work of the Palestinian artist, and see in the Roman painting of the period only mediated Eastern influence (the use of the Eastern models or, perhaps, tuition by Eastern masters). The mode of rendering double folds in the miniatures of the Sacra Parallela is found only in works of art originating in the Christian East. However, the use of motifs widespread in the ninth-century Roman painting even if they did come from Eastern sources and at least two more details[32] make one think that the miniaturist of the Sacra Parallela worked on its vast cycle of illustrations in Rome, in one of the Greek scriptoria.[33] Realising that the arguments in favour of the Roman origin of the Sacra Parallela are not sufficient to reject the other proposed suggestions, it remains to be noted that at that time the best conditions for such a great enterprise existed in Rome.

The Vatican Book of Job consists of two volumes (375 × 273 mm) and is embellished with 55 miniatures usually placed on the low part of the page.[34] The miniatures are large-scale, and this distinguishes them from the images of the other two manuscripts. Their contours have no regular form; sometimes the miniatures are framed with two or three lines, at times they are left without any frame. There are three discernible groups of miniatures (i. e. there were three artists who had carried out the work): 1) up to fol. 30r, 2) from 38r to 118v, and 3) the images in the remaining part of the codex.[35]

The first miniaturist illustrated the most dramatic part of the story of Job. The figures in the miniatures executed by him are represented on the architectural background or in the landscape (Figure 17). The people depicted are stocky,

[32] Both cases concern "strange" headgear. The first case is the image of Methodius on fols. 131v and 325r (see n. 3). The other is the image of John of Damascus on fol. 146r where he is represented in the luxurious vestments of a courtier (he was a logothete of the Caliph) and in the hood of a monk, resembling those depicted time and again in the miniatures of the Milan Homilies. It seems that the artist did not know what kind of headdress was worn by courtiers in the Caliphate, but he was aware that John of Damascus after his secular career withdrew to the Great Lavra. This discrepancy is more to be expected of a person who lived and worked in Rome than of a resident of the East.

[33] The work undertaken needed considerable financing, the presence of a qualified artist and a good library (for instance, in case of the need to verify a textual fragment). All these necessary conditions would most probably have appeared in Rome. On the activity of the Greek monasteries in Rome: Cavallo, *La cultura italo-greca*; J.-M. Sansterre, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VI^e s. – fin du IX^e s.)*, Bruxelles 1982; idem, *Le monachisme byzantin à Rome, Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto Medioevo*, in: *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo* 34, Spoleto 1988, 701–746.

[34] R. Devreesse, *Codices Vaticani Graeci. Tomus III. Codices № 604–866*, Città del Vaticano 1950, 264–265; P. Canart, V. Peri, *Sussidi bibliografici per i manoscritti greci della Biblioteca Vaticana* (Studi e Testi 261), Città del Vaticano 1970, 480.

[35] This division was proposed by Weitzmann (Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei*, 79) and it seems correct. A. Grabar has also picked out three groups but divided them differently (1st: 6r–30r; 2nd: 38r–209v; 3rd: 226r–249v). He believed that there were two artists, and the third group of miniatures was executed by the first artist under the influence of the second (Grabar, *Les manuscrits grecs*, 17). P. Huber discerned the same three groups of images as Grabar, but remarked that the work was evidently done by four miniaturists (Huber, *op. cit.*, 93–94).

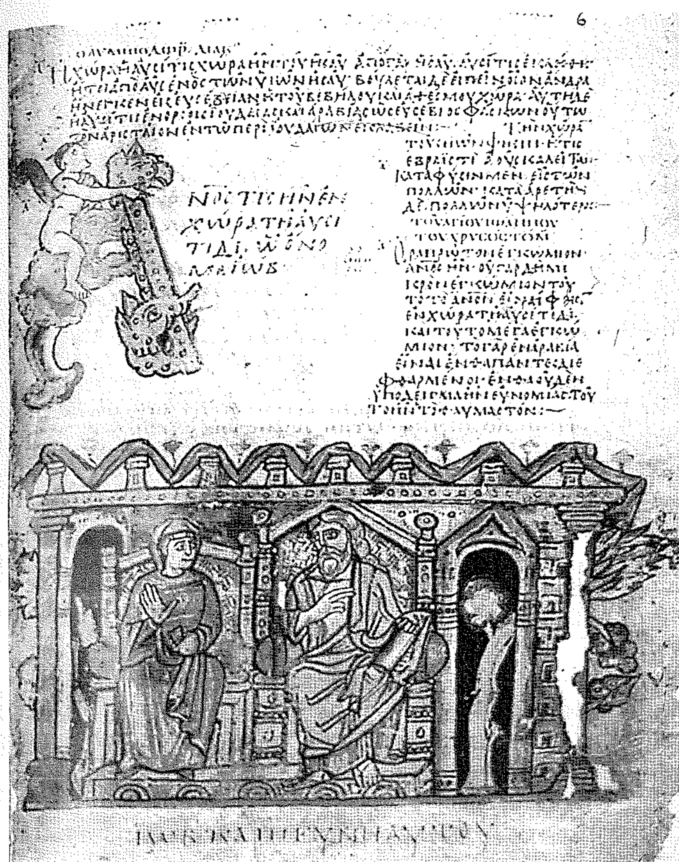


Fig. 17. Book of Job (Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 749). Fol. 6r. Job and his wife (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)

Fig. 18. Book of Job (Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 749). Fol. 7r. Job's substance (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)

with big heads. In spite of the predominantly plain rendering, some idea of volume still remains in the human figures, images of animals, and architectural settings. Sometimes the miniaturist treated the folds as double parallel lines ending with little hooks – we met the same device that originated in Eastern art in the miniatures of the Sacra Parallela. The characteristic feature of the first 26 miniatures, observed in the images of the Paris codex as well, is the mobility of the figures (not only are the people shown able to move, but so are the animals and even the trees) (Figure 18). It is clear that the rendering of movement was not easy for the artist, one can see that the distortion of proportions and the improbable poses resulted from this difficulty.

The faces of the personages are broad, with big eyes, sometimes expressive and beautiful (Figure 19). The features are painted with black or orange lines, or strokes over the pale colour of carnation. The faces gravitate towards the Eastern facial type represented in the images of the Sacra Parallela but show a tinge of naivety and frankness.[36]

Apart from the gold, which is used sparingly in the miniatures of the Vatican Job and kept mainly for the architectural elements and details of clothes, the palette of the first artist is quite limited: orange-red, greyish blue and green. In the first miniatures the images are outlined inaccurately and roughly. Still this was the way in which the artist gave them more completeness and clarity.

The first artist was probably responsible for the only painted initial in the manuscript, which depicts a putti saddling the dragon (Figure 17). The figure of the putti is well proportioned and looks three-dimensional, compared with the more abstract and decorative painted initials in the Carolingian manuscripts.

The compositions with many figures look rather overcrowded, which may be due to the large scale of the figures in relation to the space assigned for them. Sometimes the artist divides the pictorial surface into cells or separates the foreground as a scene for the action to take place.[37]

On the whole, the miniatures executed by the first artist reveal the closest resemblance to the images of the Sacra Parallela and those on the wings of the two Sinai triptychs and the panel of the Ascension referred to above.[38] Some resemblance to them may be found in the miniatures on the four folios of a Greek ninth-century manuscript inserted in a 13th-century codex (Staatsbibliothek zu Berlin, Hamilton, 246).[39]

---

[36] This tinge is inherent in some Carolingian works of art; it is especially characteristic of the miniatures of the Trier Apocalypse (Trier, Stadtbibliothek, Cod. 31) and Stuttgart Psalter (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 23).

[37] These principles of operating with the pictorial space can not, from my point of view, be called flat or ornamental as Weitzmann has defined them (Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei*, 78). Of course, the dominant flatness of the images in the Book of Job contributes much to such a view, and one is tempted to mention the Gospels of Saint-Médard-de-Soissons (Bibliothèque nationale de France, lat. 8850) for similar compositional structures. However, the same principles of spatial organisation can be found in Byzantine manuscript illumination as well, to give only two very famous examples here, the Paris Homilies of Gregory of Nazianzus (Bibliothèque nationale de France, gr. 510) for the division of the whole pictorial surface into horizontal stripes or small cells, and the so-called Leo-Bible (Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Gr.1) for the scenic organisation of the foreground.

[38] See notes 23–25.

[39] C. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln*, Göteborg 1938, Taf. 5–7; Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela*, 237; R. S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980, 12f. The artistic quality and bad state of preservation of the images inserted in the Berlin manuscript do not permit us to conclude that the artist belonged to the same artistic milieu as the miniaturists of the Vatican Job. These inserted images lack the brightness and expressiveness of the first images of the Vatican Job and even more so of those in the Sacra Parallela.

Fig. 19. Book of Job (Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 749). Fol. 8r. Job's offering. (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)

Fig. 20. Book of Job (Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 749). Fol. 38r. Job and his friends: Eliphaz the Temanite, and Bildad the Shuhite, and Zophar the Naamathite (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)

The first group of miniatures of the Vatican Job appears to be a striking combination of features of various origin: Byzantine, Carolingian, Roman and Eastern. A fleeting glance is enough to see this. The miniature on fol. 7r contains in each of its three parts a domed tower-like building of the Eastern type (Figure 18). A similar building is shown behind the city walls on fol. 25v.[40] The use of double folds and gold for some details of the clothing and architectural settings has already been mentioned. The house of Job that collapsed on his sons and daughters on fol. 20r[41] is represented in a very similar way to the ruins that remained after the earthquake in Nicea on page 78 of the Milan Gregory. The motif of the fluttering folds of Job's cloak (fol. 8r, Figure 19) reminds us of the more stylised folds of the clothes worn by the twenty-four elders on the apse arch of S. Prassede (Figure 3) and those of the angels in the apse of S. Maria in Domnica. The depictions of the sun, moon and heavenly spheres sprinkled with stars on fol. 12v,[42] which appear again in the last miniatures executed by the third artist, have numerous analogies in Carolingian art. Byzantine influence is less evident; it may be discerned in the compositional structure of some scenes, such as the Divine visions of Job, or the feast in the house of Job's eldest son.

The manners of the two artists who worked on the miniatures beginning from fol. 38r are so similar that it may be concluded that they came from the same artistic milieu (Figures 20 and 21). The images up to fol. 209v repeat the same scheme: Job, with his friends in front of him, on a background of gold or pure parchment. The folds in the clothes of Job's friends are formed in an absolutely abstract, purely decorative manner; the ornament is drawn over them in thin strokes of white paint. They are outlined by parallel or radial lines, with the spiroid curls highlighting the place of the joints. It seems that the rules of anatomy no longer apply; sometimes it is hard to decide whether the figures are standing or sitting. The faces look ridiculous and the normal proportions of their features are unbalanced. Besides the gold of the Job's halo and the background, the colouring consists of a few tints blue and violet supplemented with brown and yellow.

The work of the second artist, if compared with that of his companions, is remarkable for its poor quality. The colouring strikes one by its lack of harmony. Unlike the first miniaturist who attained a significant final effect, the second artist did not manage to endow the faces with emotions or expressions. They seem rather ugly and are painted roughly, with rose patches on the cheeks and along the hair line, and blue shadows near the eyebrows and inferior eyelids. Analogies for this mode of treatment and facial types can be found in the miniatures of the Stuttgart Psalter (Figure 22).[43]

The miniatures executed by the third artist beginning with fol. 119r are characterised by bright, intense colour and a tendency for ornamentation. In the last miniatures he, like the first artist, used the motif of double folds.

On the whole, the miniatures painted by the second and third artists are more decorative and emotionally neutral. The compositions are more static. From one miniature to the next the artists changed the colour of the clothes, their decorative pattern and the form of the tower-like building in the background. They wanted to embellish everything; even the ulcers on Job's body look different every time.

The striving for decoration, the rendering of the background with alternating stripes of different colours and the portrayal of the ground using a narrow dark green band with bunches of flowers, bring the Vatican Job close to the Carolingian manuscripts.[44] However, their similarities are rather unspecific, being formal in character and only let us conclude that they were both created in the European cultural area. With regard to stylistic and partly technical matters, the miniatures of the Vatican codex can be compared only with the images of the Trier Apocalypse[45] and Stuttgart Psalter.

---

[40] Huber, *op. cit.*, 109.

[41] *Ibid.*, 104.

[42] *Ibid.*, 99.

[43] *Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bibl. fol. 23. Württembergiche Landesbibliothek, Stuttgart* I–II, ed. B. Bischoff, J. Eschweiler, B. Fischer, H. J. Frede, F. Mütherich, Stuttgart 1965–1968.

[44] However, P. Huber observed that the miniature on fol. 119r executed by the third artist reveals a strong similarity with the image of Job on fol. 257r of the Sacra Parallela.

[45] *Trierer Apokalypse. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex 31 der Stadtbibliothek Trier* I–II, ed. R. Laufner, P. K. Klein, Graz 1974–1975.

Despite the stylistic differences between the three groups of images in the Vatican Job, there exist some features common to all of them, such as the use of a very limited assortment of colours, the shortened proportions of the figures varying even within a single miniature, the arbitrary compositional organisation (lacking any tendency to equilibrium and visual harmony in the miniatures with Job and his friends, and sometimes intentionally symmetrical in the first scenes).

The combination of quite different stylistic features (Western, Roman, Eastern and Byzantine), which we have encountered in the Vatican Book of Job, and especially in the first group of its images, can be used as evidence to suggest that the manuscript was produced in one of the Greek monasteries in Rome.[46]

Thus, the conclusion about the origin of the three manuscripts coincides with the idea proposed in 1935 by K. Weitzmann and later maintained by A. Grabar. For the former scholar the reasons to argue the Roman origin of the Vatican Job, Milan Gregory and Sacra Parallela were primarily the stylistic similarities of their miniatures with the fresco of the Ascension of Christ in the lower church of S. Clemente and the miniatures in the tenth-century manuscripts from Benevent.[47] The latter pointed out that painted initials like the one with putti in the Vatican Job were widespread in Italian manuscripts of the tenth and eleventh centuries. He proposed that the links with Western and Byzantine art, so obvious in the miniatures of this codex, could most likely have taken place in Rome. Grabar found some iconographic analogies to the miniatures of the Milan Gregory in tenth and eleventh century manuscripts of Exultet from Central Italy and in Roman mosaics and frescoes. And it was the comparison with Italian paintings (the mosaics of S. Prassede and the chapel of S. Zeno, and the frescoes of Fortuna Virilis, Cimitile, S. Bastinello and S. Vincenzo in Volturno) and some compositional details found in the contemporary Latin manuscripts that led him to claim the Italian origin of the Sacra Parallela.[48] Claming the Roman origin of the Vatican Job, C. Bertelli pointed out the similarities in the style of its images to slightly earlier and later works of Roman art, the frescoes of the Chapel of Theodotus in S. Maria Antiqua and Fortuna Virilis.[49]

From my point of view, the reasons to attribute the three manuscripts to Greek scriptoria in Rome are different in each case. For the Milan Gregory it is the clear resemblance of the miniatures to Roman mosaics of the first half of the ninth century. In the miniatures of the Sacra Parallela, stylistic similarities to the Paschalian mosaics seem less strong than those to Sinai icons painted, as is usually considered, by Palestinian artists. Still some iconographic details, more likely in Roman than in Palestinian works of art, as well as the use of motifs widespread in Roman art of the period, speak in favour of the Roman origin of the Sacra Parallela. It was not possible to find such close stylistic parallels with the images of the Vatican Job, as in the case of the other two manuscripts. But the combination of features of various origins leads us to think about a place where all these contributions could have come together. In this period it would most probably have been Rome.[50]

In spite of the differences in style between the miniatures of the three manuscripts and the three groups of images of the Vatican Job, which became apparent whilst studying them,

Fig. 21. Book of Job (Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 749). Fol. 181v. Elihu speaks to Job and his friends (photo: Biblioteca Apostolica Vaticana)

Fig. 22. Stuttgart Psalter (Stuttgart, Württembergiche Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 23). Fol. 37r. Agony in the Garden (photo: Württembergiche Landesbibliothek)

there are some peculiarities inherent in all of them, making them representative of the same phenomenon in ninth-century art of the Byzantine world. These include a lack of interest in the rendering of volume and the normal proportions of the human body, in the colour and chiaroscuro modelling, in the compositional organisation of the pictorial space – overall, in everything that is material; and, at the same time, striving for extreme expressiveness in these images. One sometimes has the impression that the heightened expression of the images is

---

46 Perhaps, it really was the monastery of S. Saba as Ch. Eggenberger argued [Ch. Eggenberger, *Mittelalterliche Miniaturen aus Rom zum Buch Hiob*, Sandoz bulletin 51 (1980), 22–31].

47 Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei*, 80–81.

48 Grabar, *Les manuscrits grecs*, 16–24.

49 *Storia dell'arte*, 83.

50 On Rome as a multicultural centre: *Roma fra Oriente e Occidente* I–II in: *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo* 49, Spoleto 2001.

a result of the loss of aesthetic, beauty and classical harmony. The purpose of the creation of these images seems to be not to decorate the pages of the manuscripts but rather to remind the future reader of the prototypes behind the images and the phenomena of the celestial world. The images exist like symbols, shells for the ideas embodied in them. Their expressiveness wins them the strained attention of a viewer; perhaps, the artists have found the best way of realising the idea of an icon as it was formulated in 787 by the Second Council of Nicea: the faithful contemplating the icons raise their thoughts from the types to the prototypes.[51]

The main source of the styles of the Milan and Vatican manuscripts is found in Roman medieval art, the evolution of which from the classical plastic treatment of form to its gradual flattening and simplification, that took place approximately from the second third of the sixth century, is brilliantly traced in the studies by Kitzinger and Krautheimer.[52] The development of the style found in the miniatures of the Sacra Parallela and partly in the first group of images of the Vatican Job may be represented by a group of Sinai icons, which are listed here in order of the growing proximity of their style to that of the miniatures of the Sacra Parallela: the Χαίρετε (7th century),[53] the Crucifiction (8th century),[54] the Three Hebrews in the Fiery Furnace (7th century),[55] the Saints Paul, Peter, Nicolas and John Chrysostom (7th–8th centuries),[56] the Nativity (8th–9th centuries),[57] and the fragment of the icon with the scenes of the Nativity, Presentation in the Temple, Ascension and Pentecost (8th–9th centuries).[58] Glancing from one of the listed icons to the next, one can follow how the linear principle increases, while the treatment of the robes, the human body, its postures and movements becomes more conventional and remote from reality.

Analogies to the style described here, relating primarily to the spiritual aspect of the image, variants of which are represented by the miniatures of the three manuscripts and the Roman mosaics of the first half of the ninth century, appear in this period in the East[59] as well as in the West[60] of the Christian world. This stylistic tendency had numerous opportunities for embodiment, which depended both on the nationality, individual manner and skills of the artists and on the spiritual program that underlay each work of art.

Simultaneously, side by side with the stylistic tendency under study there undoubtedly existed the art that appealed to the classical artistic values, as was the case in any other period of the art history of the Byzantine world. Perhaps, this classical tendency was mainly secular. However that may be, judging from the works of art which have come down to us from that period the so-called *abstract and expressive* tendency played the most prominent role in religious art of the first half of the ninth century.

---

[51] J. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum, nova et amplissima collectio* XIII, Florentiae 1767, 373D, reprinted: Graz 1960.

[52] E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, München 1958, 1–50; R. Krautheimer, *Rome. Profile of a City*, Princeton 1980.

[53] The dates are given according to Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*. The sequence of images based on stylistic matters differs a little from the chronological one drawn by Weitzmann. *Ibid.*, 50–51, pl. XXI, LXXV.

[54] *Ibid.*, 61–64, pl. XXV, LXXXIX.

[55] *Ibid.*, 56, pl. XXII, LXXXII–LXXXIII.

[56] *Ibid.*, 58–59, pl. XXIV.

[57] *Ibid.*, 67–68, pl. XXVII.

[58] *Ibid.*, 73–76, pl. XXX. The date of this icon is cited here according to K. Weitzmann, *Loca sancta and the representational arts of Palestine*, Dumbarton Oaks Papers 28 (1974), 33–55. In the aforementioned volume (*The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*) it dates back to the second half of the ninth – tenth century. In the current context this early dating seems preferable.

[59] On the whole, in the Christian East the stylistic tendency under consideration always played a leading role and had its individual path of development. The main problem is that in speaking about Eastern art we have to deal with very imprecise dates. Scholars, as a rule, assign to the time in question, which for the most part coincides with the second period of iconoclasm, the aniconic decoration of some churches in Cappadocia. However, even this commonly accepted opinion was rightly challenged recently by L. Brubaker (L. Brubaker, *On the Margins of Byzantine Iconoclasm*, in: *Pré-actes. XXe Congrès international des études byzantines*, Paris 2001, 209–216). Some similarities to the style of the first group of images of the Vatican Job may be found in the frescoes of the Yilanli kilisse, but I tend to accept the date (first half of the tenth or late ninth century) proposed for them by C. Jolivet-Lévy (C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 307–310). In the miniatures of the Syrian codex (Staatsbibliothek zu Berlin, Sachau 220) dated roughly to the ninth century, the Eastern facial types appear but the faces themselves are painted with a better knowledge of anatomy than that revealed in the manuscripts under review (E. Sachau, *Verzeichniss der syrischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, Berlin 1899). Weitzmann compared the Sacra Parallela miniatures to the frescoes of Faras, belonging to the so-called "white style" (c. 870 – early 11th century), still it seems that nothing except double folds bring them together, and the murals of the previous period, of the "violet style" (early eighth – middle of the ninth century), less abstract and decorative, reveal a greater similarity to the miniatures of the Paris codex (K. Weitzmann, *Some Remarks on the Sources of the Fresco Paintings of the Cathedral of Faras*, in: *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit. Ergebnisse und Probleme auf Grund der jüngsten Ausgrabungen*, ed. E. Dinkler, Recklinghausen 1970, 325–344).

[60] Besides the miniatures of the Trier Apocalypse and Stuttgart Psalter which have similar modes of rendering forms and movements, and of compositional organisation to those of the Vatican Job, the mosaic of the Germigny-de-Prés oratory (early 9th century) should be mentioned (P. Bloch, *Das Apsismosaik von Germigny-de-Prés*, in: *Karolingische Kunst*, ed. W. Braunfels und H. Schnitzler, Düsseldorf 1965, 234–261). The expression on the faces of the two angels pointing to the Ark of the covenant, their somewhat awkward postures, the predominantly linear treatment of folds in their clothes, the abundant use of gold tesserae and abrupt colour contrasts reflect the same stylistic tendency which came to light in contemporary Roman mosaics. The other variants of the expressive style that totally denies the classical artistic values are represented by the frescoes of the crypt Saint-Germain-d'Auxerre (9th century) and the church of Saint-Jean in Müstair (c. 800) [R. Louis, *Les Cryptes carolingiennes de Saint-Germain d'Auxerre*, Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France (1937), 149–157; C. Davis-Weyer, *Müstair, Milano e Italia carolingia*, in: *Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi* (Il millennio ambrosiano), ed. C. Bertelli, Milano 1987, 207–237].

In Roman art this stylistic tendency seems to have prevailed since the second half of the eighth century as is evident, first of all, by the frescoes of S. Maria Antiqua and S. Maria in via Lata (Matthiae, *Pittura romana*, 152). We find its repercussions elsewhere in Italy, for instance, in the frescoes of S. Vincenzo in Volturno and those of the grotto of S. Biaggio in Castellammare di Stabia (Naples) dated by G. Bertelli to the late 8th – early 9th century [G. Bertelli, *La grotta di S. Biagio a Castellammare di Stabia (Napoli). Primi appunti per un tentativo di recupero*, Cahiers archéologiques 44 (1996), 49–75, especially 68].

Један стилски правац у уметности византијског света IX века на примеру минијатура *Књиге о Јову* (Vatican. gr. 749), *Хомилија Григорија Назијанског* (Biblioteca Ambrosiana, cod. E49–50inf) и рукописа *Sacra Parallela* (Paris. gr. 923)

Ирина Орецка

У првом делу чланка, у коме је извршена стилска анализа минијатура три рукописа, изнова се поставља питање њиховог порекла. Вероватно су сви они били украшени минијатурама у грчким манастирима Рима, али су аргументи који говоре у прилог таквом закључку за сваки рукопис различити. За *Хомилије Григорија Назијанског* из миланске Амброзијане то је велика сличност минијатура с римским мозаицима из времена папа Лава III (795–816), Паскала I (817–824) и Григорија IV (827–844). Илустрације рукописа *Sacra Parallela*, нарочито карактер ликова на минијатурама, показују већу стилску блискост с неколико синајских икона које су урадили, како се сматра, палестински мајстори него с поменутим мозаицима прве половине IX века. Ипак, неки иконографски детаљи, а и употреба мотива који су били веома раширени у римском сликарству, сведоче о томе да је Рим био место настанка рукописа из париске Националне билиотеке. За минијатуре ватиканске *Књиге о Јову* није пронађено толико стилских аналогија као за представе у друга два рукописа. И поред тога, спој црта које воде порекло из блискоисточне, византијске, римске и каролиншке уметности одводи нас тамо где су се у првој половини IX века сви ти утицаји могли „сусрести“. Такво место, пре свега, био је Рим.

У другом делу чланка укратко су изложене карактеристике стилског правца у уметности византијског света IX века представљеног илустрацијама три разматрана рукописа. За стил њихових минијатура, који је пре свега окренут духовној страни приказаних ликова, могуће је наћи аналогије у поменутој епохи и на истоку и на западу хришћанског света. У оквиру тог апстрактно-експресивног правца, који је имао водећу улогу у религиозној уметности прве половине IX века, постојало је мноштво могућности за реализацију. Оне су зависиле како од националне припадности, индивидуалног манира и уметничког нивоа мајстора тако и од духовног програма који је лежао у основи одређеног дела.

Портали цркве Светог Николе у Барију

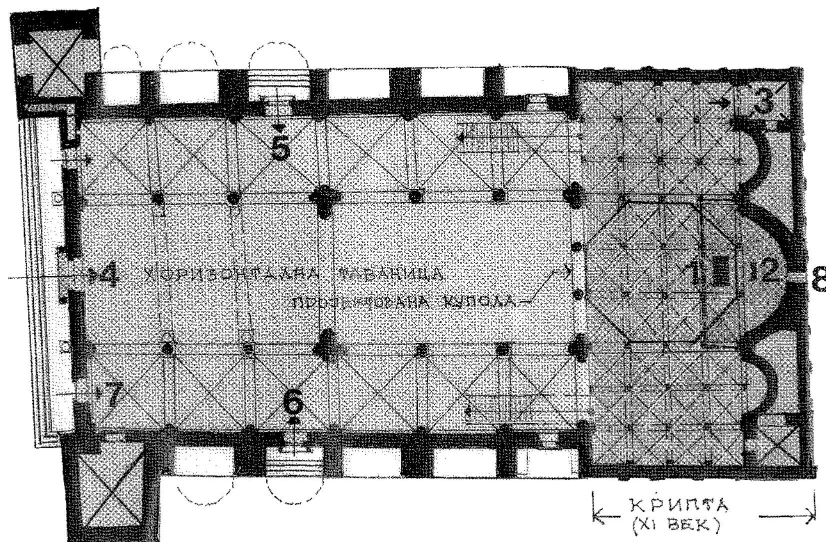
Јован Нешковић

UDK [726.54.052:73.04].033(450 Bari)"11"

Тема рада су главни и два бочна портала испод зиданих тремова цркве Светог Николе у Барију. Они у архитектонском и скулптуралном смислу представљају најзначајнији украс цркве. Аутор се нарочито бави изгледом и конструкцијом порталâ, затим садржајем и симболичким значењем њиховог украса, а извесну пажњу посветио је утицајима под којима су се формирале клесарске радионице задужене за украшавање цркве Светог Николе у Барију.

Црква Светог Николе у италијанском граду Барију значајна је и угледна будући да је саграђена како би примила мошти светог Николе које су у Бари пренете из Ликије у Малој Азији. Црква је грађена за време норманске власти над Јужном Италијом, на подручју које је непосредно пре тога било под византијском управом. Историјски подаци сведоче о сложеном и дуготрајном процесу грађења, започетом изградњом велике крипте, у коју су мошти светитеља пренете 1087. године. Црква, тробродна базилика са трансептом, подизана је у две главне фазе – прва је трајала до 1123. године, а потом је грађење настављено 1156. године. Црква је завршена и освећена 1197. године. Вероватно је да су се главни радови у првој фази односили на грађење источног дела цркве, будући да крипта заузима целокупан простор трансепта и да је велики циборијум у олтару изведен у првој половини XII века. Тада је урађен и под у олтарском простору. Несумњиво је да су и крипта и горњи део црквене грађевине подигнути према претходном јединственом пројекту, иако је током изградње могло доћи и до извесних измена. Сагласно свему томе, највероватније је да су портали који се налазе на западном делу цркве пројектовани и клесани у другој половини XII века. Касније су на цркви вршене и извесне измене, а данашњи изглед добијен је после рестаураторских радова 1927. године.

Једна од особености цркве Светог Николе јесте појава две архитектонски разнородне куле уз основни базиликални склоп грађевине. Наиме, како је црква подигнута на простору где је било седиште византијских управника, искоришћена је једна кула старије разрушене палате, и то је кула на југозападној страни цркве. Друга кула сличног облика и положаја изграђена је на супротној страни и она има исте архитектонске одлике као грађевина са којом је једновремено подигнута. Осим тога, олтарски простор са три апсиде непосредно уз трансепт затворен је са спољне стране јединственим зидом са квадратним кулама на угловима према трансепту. Ниједна од тих кула није сачувана у првобитном облику. Међутим, како је по узору на цркву Светог Николе и такво решење олтарског простора са кулама изграђено неколико цркава у Апулији – катедрале у Барију, Молфети, Ђовинацу, код којих су куле издвојене и наглашене својом висином (иако су неке од њих касније преправљане) – посредно се може доћи до сазнања о архитектури првобитних или пројектованих кула на источној страни цркве Светог Николе. Када је реч о деловима цркве који данас не постоје или нису изведени иако су били предвиђени, напомињемо да је на месту укрштања главног брода и трансепта, према пројекту, требало да буде купола. Она можда никада није подигнута, тако да су средњи брод и трансепт завршени равном дрвеном таваницом. Испод таванице (данашња потиче из XVII века) налазе се конструктивни елементи куполе – тромпе у угловима – на основу којих се може говорити о томе да је црква Светог Николе првобитно била замишљена као базилика са куполом. Такво решење остварено је када је, нешто касније, подигнута оближња катедрала.[1]

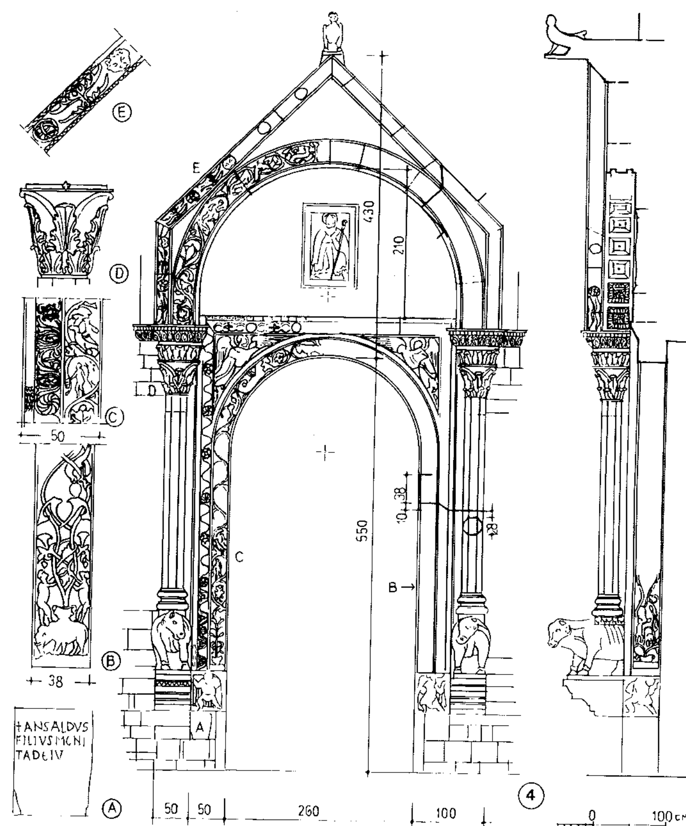


Сл. 1. Основа цркве Светог Николе са означеним положајима крипте, саркофага светог Николе (1), иконе светог Николе (2), православне капеле (3), као и портала обрађених у овом раду

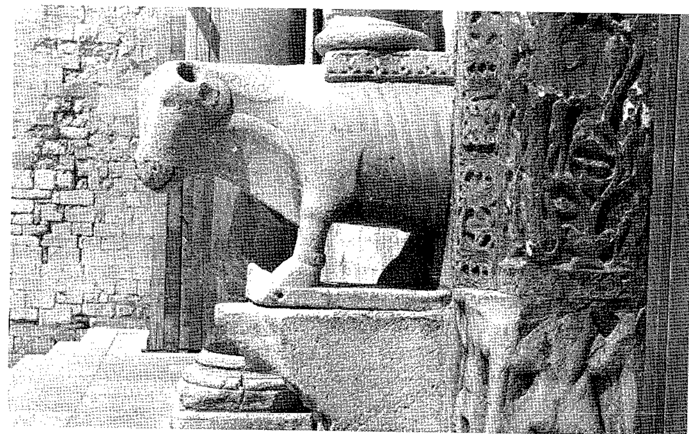
У значајније одлике архитектуре цркве спадају и трем са зиданим ступцима и луцима између трансепта и

[1] Основна литература: E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904; C. Ricci, *L'Architettura romanica in Italia*, Stuttgart 1925; F. Schettini, *La scultura pugliese dall'XI al XII secolo*, Bari 1946; A. Petrucci, *Cattedrali di Puglia*, Roma 1960; *Tesori d'arte cristiana* II, ed. S. Bottari, Bologna 1966, 337–364.

Сл. 2. Изглед главног портала на западној фасади



Сл. 3. Главни портал – изглед, пресек и детаљи



Сл. 4. Скулптура бика на конзоли (лева страна)

кула на западу, дуж северне и јужне фасаде, и галерија на спрату са хексафорама између стубаца. Тај елемент, преузет са цркве Светог Николе, појављује се на још неким грађевинама (катедрала у Битонту). Романска стилска обрада фасада, наглашен волумен и висина главног брода (што је у највећој мери изражено код катедрале у Транију), фризови слепих аркада испод кровног венца, многобројни велики прозори различитог типа – монофоре, бифоре, а каткад и трифоре – примена полукружних и тзв. српастих лукова, фасаде са полукружним луцима и унутрашњим удвојеним луцима у приземним деловима представљају основне одлике романске архитектуре у Апулији. Црква Светог Николе као једна од раних грађевина тог особеног регионалног архитектонског израза служила је као узор приликом грађења већег броја цркава у Апулији. Иако постоје различита тумачења порекла њене архитектуре, несумњиво је да се, са становишта основних архитектонских и типолошких одлика, могу утврдити два основна утицаја. То су ранохришћанска архитектура Рима, будући да је црква Светог Николе изграђена као базилика са трансептом, и ломбардијска архитектура, о чему сведоче увођење куполе у органски склоп базилике и конструктивно решење које подразумева крстасте сводове не само у крипти већ и у бочним бродовима. Утицаји који су довели до појаве кула недовољно су протумачени – могли су стићи из Ломбардије или, посредством Нормана, из даљих западноевропских области.

Не занемарујући улогу коју су имали мајстори из северне Италије, ваља нагласити да је традиција грађења у Јужној Италији из времена пре романике несумњиво била значајна за образовање локалних градитеља и мајстора. Они су у специфичним условима богате градитељске активности и у оквиру градитељског програма црквених великодостојника чији је центар био у Монтекасину остварили многобројна особена дела која припадају апулијској романској архитектури. Постоје и тумачења према којима је та уметност имала шири утицај на стварање у уметнички сродним областима где су се укрштали романички и византијски утицаји. Примера ради, може се подсетити на мишљења појединих аутора који су мотив двојних кула на катедрали у Котору тумачили могућим утицајем цркве Светог Николе. То је веома тешко прихватити због два разлога

Сл. 5. Изглед доњег дела довратника на левој страни са натписом градитеља

Сл. 6. Детаљ доњег дела портала (десна страна)

– прво, концепције двојних кула те две грађевине не могу се повезати и, друго, хронологија грађења ових цркава не допушта такву претпоставку, без обзира на то што су у том периоду постојале одређене јаке везе Котора и Барија. Међутим, посебно је значајан податак да су за грађење катедрале у Дубровнику крајем XII века били ангажовани градитељи из Апулије.[2] Изузетно је важно и питање могућих утицаја из Апулије када је реч о грађењу портала и примењеној скулптуралној пластици на подручју зетског приморја и у средњовековној Србији.[3] У том смислу упознавање са архитектуром порталâ цркве Светог Николе и мотивима скулптуралне пластике, као и њиховом клесарском обрадом, може допринети разјашњавању тог сложеног питања, с обзиром на то да не постоје поуздани подаци о градитељима и мајсторима, као ни потпунија документација која може потврдити или искључити одређене претпоставке. Не треба посебно наглашавати то да су опште друштвене и црквене прилике у средњем веку биле повољне за успостављање веза и могуће утицаје између Котора и Барија, будући да је Которска бискупија била под јурисдикцијом надбискупије у Барију и да су се на тим подручјима истовремено одвијале и интензивне градитељске активности. Осим тога, цркви Светог Николе у Барију, због њеног изузетног угледа у хришћанском свету, даривали су многобројне поклоне и српски владари. И данас у крипти, у главном олтару, стоји велика икона, дар Стефана Дечанског, а у северном делу налази се православна капела.[4] Значај тог светилишта одржао се и касније. О томе сведочи и ћирилични запис о посети једног свештеника цркви, за који се сматра да је из XVII века.[5]

Црква Светог Николе у Барију има седам портала различитог типа и обраде, а основни садржај овог рада односи се на анализу портала који су у архитектонском и скулптуралном погледу најзначајнији. То су главни портал на западу и два бочна портала испод зиданих тремова која имају јединствену осу симетрије.

Главни портал припада типу портала са спољним оквиром који се у горњем делу завршава троугаоним забатом. Тај тип, са извесним разликама у композицији, примењиван је у Апулији, а портал цркве Светог Николе један је од најстаријих.[6] Непосредније се портали таквог облика повезују са онима који споља имају развијен трем, портик, тако да се могу сматрати сажетом варијантом тог основног типа. За разлику од већине апу-

---

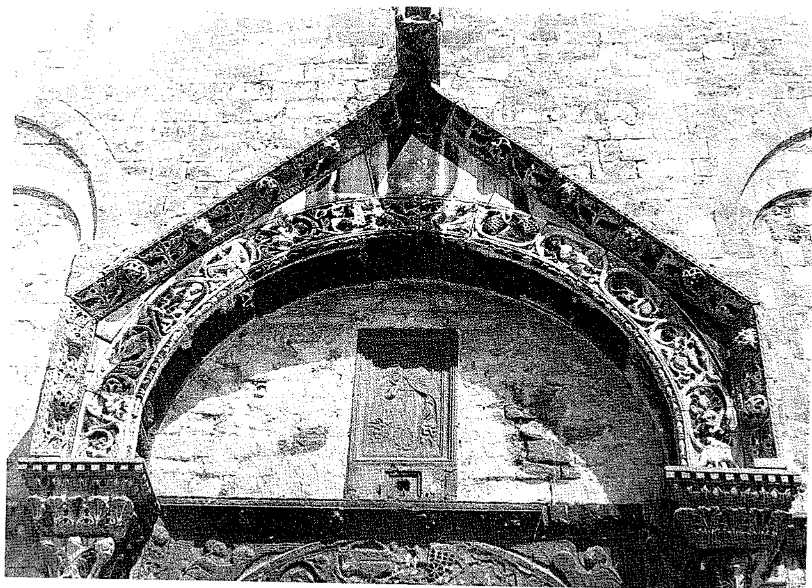
[2] Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 37.

[3] М. Чанак-Медић – Ђ. Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, Београд 1986, 79–146. У студији о Богородичиној цркви у Студеници изложена су мишљења аутора рада о том питању, као и мишљења других истраживача, и дата је одговарајућа литература.

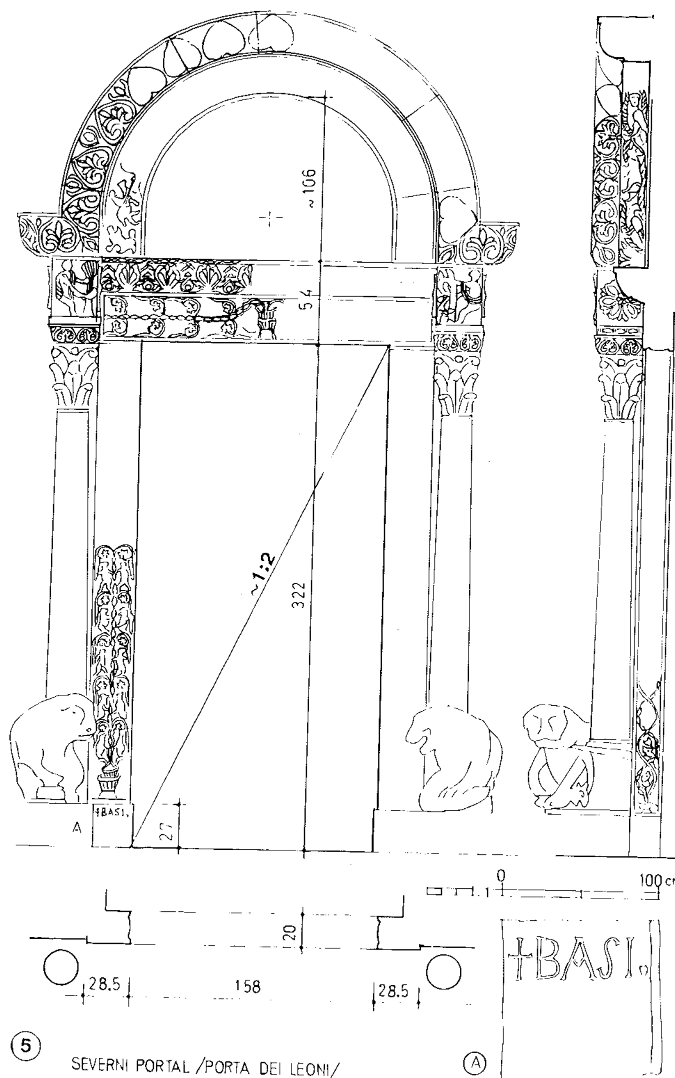
[4] О донацијама српских владара цркви Светог Николе и различитим тумачењима у вези са иконом светог Николе у крипти цркве: Ђ. Бошковић, *Икона Дечанског у Барију*, Старинар 12 (1937), 55–58; В. Томић – Де Муро, *Српске иконе у цркви Св. Николе у Барију, Италија*, ЗЛУ 2 (1966), 113 и даље; П. Мијовић, *Сликарство и примијењена умјетност*, in: *Историја Црне Горе* 2, Титоград 1970, 275–280; И. Ђорђевић, *О првобитном изгледу српске иконе светог Николе у Барију*, Зборник Филозофског факултета XVI, сер. А (1989), 111–123.

[5] Ђ. Бошковић, *Један словенски запис из Барија*, Старинар 12 (1937), 100.

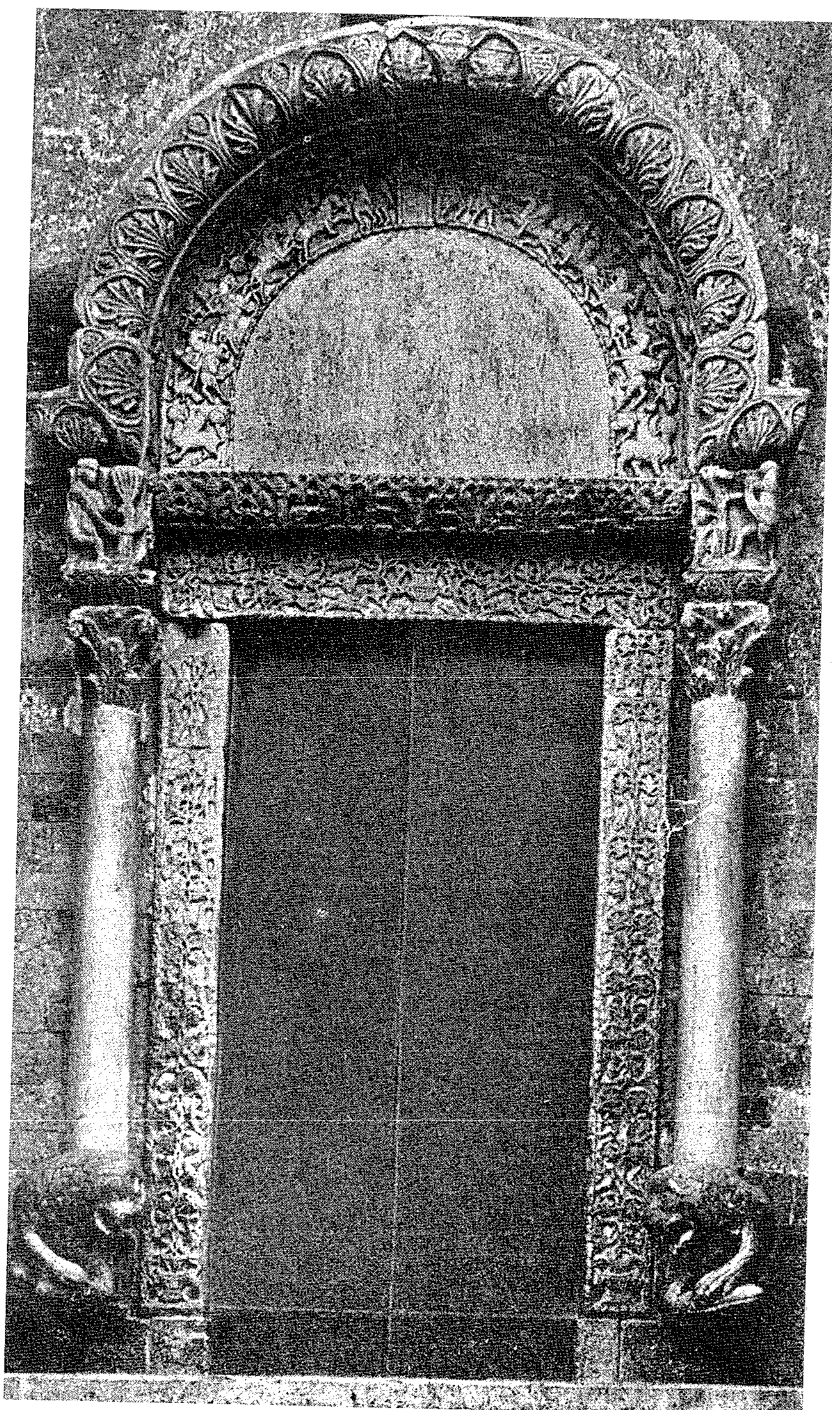
[6] О типологији портала детаљније: Ј. Нешковић, *Портал цркве Св. Леонарда код Сипонта и типови романичких портала у Апулији*, Зограф 27 (2000), 37.



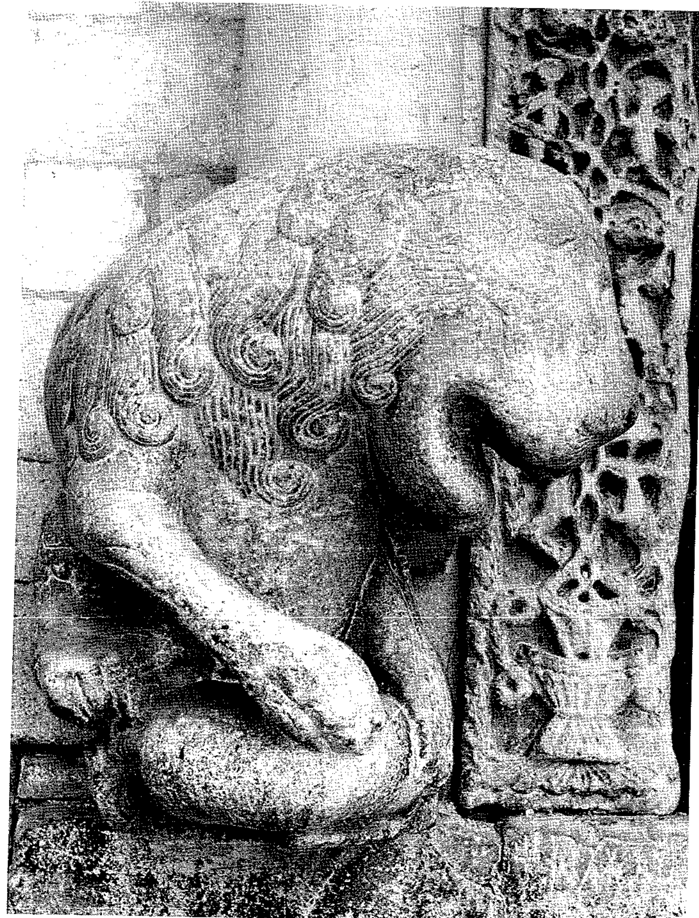
Сл. 7. Изглед горњег дела главног портала



Сл. 9. Основа, пресек и изглед северног портала



Сл. 8. Изглед северног портала (Porta dei leoni)



Сл. 10. Скулптура лавице на порталу (лева страна)

Сл. 11. Лавица са младунчетом које сише. Теренска скица

лијских портала чији су спољни и унутрашњи делови раздвојени, на главном порталу цркве Светог Николе изведена је особена композиција њиховим спајањем у јединствену целину. Тако се унутрашњи оквир портала у горњем делу завршава полукружним луком, док се спољни, закошени део довратника продужује вертикално и завршава хоризонталним венцем истог профила изнад архиволте, наглашавајући доњи део портала. Спољни оквир непосредно је повезан са унутрашњим, посебно у горњем делу, који је са унутрашње стране завршен полукружним луком, а са спољне профилисаним венцем у облику забата који у темену има скулптуру животиње-птице са људском главом. Конструкција доњег дела изведена је на јаким конзолама које носе скулптуре бикова. Над њима су осмостране колонете са стопама и капителима сложеног облика. Портал се убраја међу највеће у Апулији: унутрашњи отвор широк је 2,60 m и висок 5,50 m, а укупна висина портала је око десет метара. У лунети се налази рељеф који приказује светог Николу, смештен у правоугаони оквир из XVII века, а сматра се да је у лунети првобитно била фреска.[7]

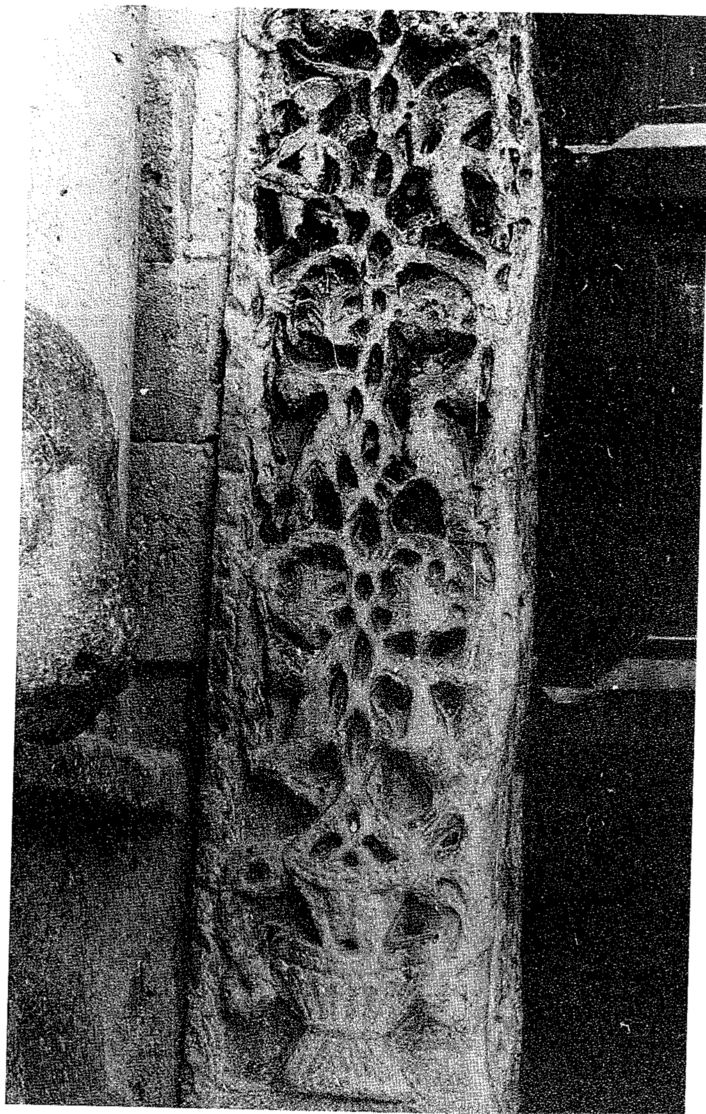
У складу са таквом основном композицијом изведена је и декоративна и скулптурална обрада која спаја античке ранохришћанске и романске елементе, као и оријенталне и византијске мотиве. Скулптуре бикова које се појављују на овом порталу јединствене су, јер се спољне колонете већине портала у Апулији ослањају на скулптуре лавова. Међутим, скулптуре бикова, као и њихове рељефне представе, нису изузетак. Тако се у романском клаустру у Конверсану, у Апулији, на неким капителима налазе представе бикова, а на рељефима су крилати бикови, укључујући и оне који су у вези са симболичним представама јеванђелиста. Несумњиво је да су скулптуре бикова на порталу цркве Светог Николе имале одређено симболично значење, можда као чувари улаза, налик крилатим биковима са људском главом пореклом са старог Блиског истока.[8] Томе у прилог говоре и поједине митолошке представе, такође пореклом са древног Истока, попут рељефних приказа сфинги на олтарском прозору. У сваком случају, представе животиња на романским порталима могу се тумачити двојако – као реалне представе из природе или представе које у одређеним композицијама имају симболично значење, попут многобројних фантастичних животиња, а све у оквиру одређеног иконографског програма.

Архитектонски делови портала – конзоле, стопе и капители – обрађени су на класичан антички начин и имају одговарајућу декорацију. Капители по висини имају три степена обраде. Први и основни је коринтски капител са стилизованим акантусовим листовима, други стилизовани акантус у једном реду, а завршни абакус са античком декорацијом симе и хоризонталним венцем са зупцима. Слични стилизовани мотиви и комбинације предроманског карактера заступљени су на оквирним тракама. Поља оштрог стилизованог лишћа комбинована су са полулоптастим облицима и плетером са основном

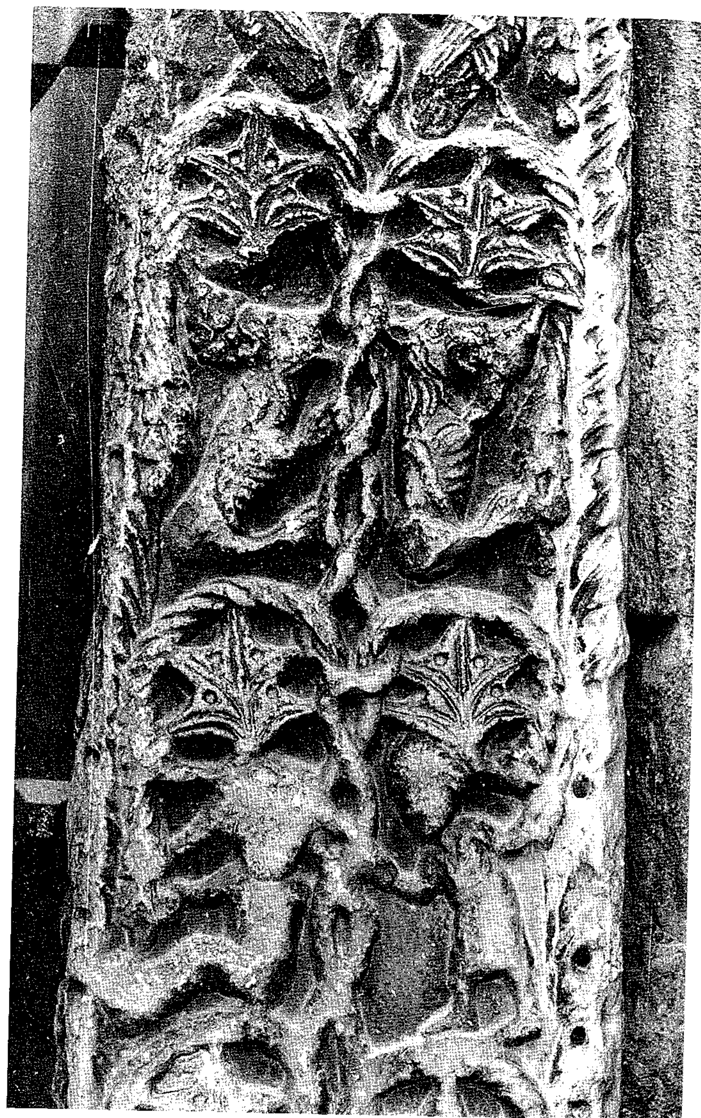
---

[7] Изглед и пресек главног портала дат је према плану у делу: F. Basile, *Studi sul linguaggio architectonico particolari di monumenti*, Bologna 1965, tavola 22, са допунама аутора првенствено у вези са детаљима декоративне пластике. У вези са обрадом лунете v. Bertaux, *op. cit.*, 468.

[8] О основном симболичном значењу бика: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979. Будући да су приказани без рогова, упоредити и тумачења која се односе на скулптуру вола. Шира тумачења: J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb 1983 (под: *бик*, *вол*, *керубин*).



Сл. 12. Доњи део довратника (лева страна)



Сл. 13. Детаљ скулптуралне пластике на довратнику

формом квадрата у доњем делу, а у горњем су наизменични полулоптасти облици плетера и лавље главе. Један од елемената за који се сматра да је византијског порекла јесу афронтирани анђели у угаоним пољима између полукружне архиволте и спољног оквира портала. Окренути су према лунети и вероватно су били повезани са композицијом фреске која се у њој налазила.

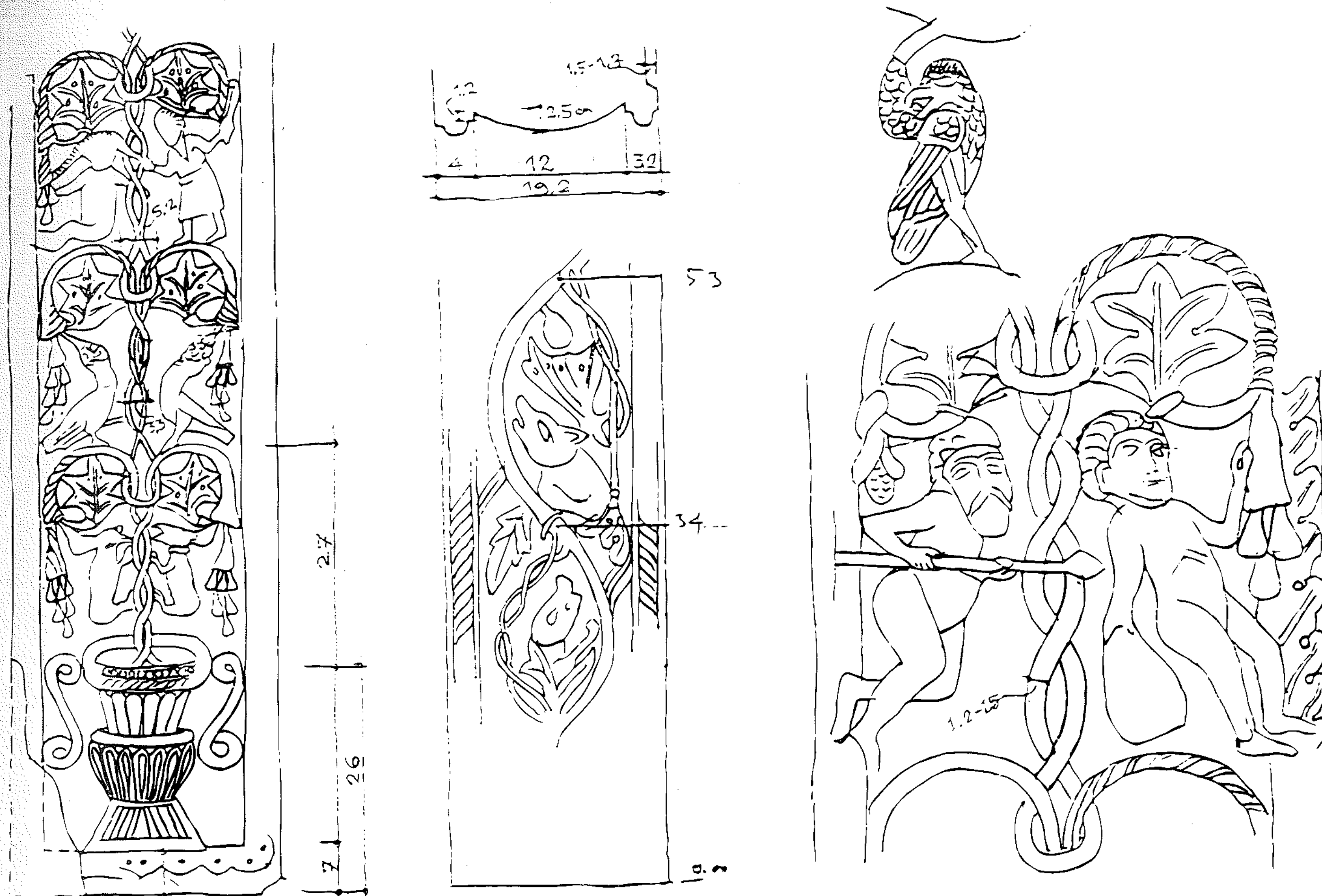
Скулптурална пластика романског стила заступљена је на довратницима са спољне и унутрашње стране, на чеоној страни, као и на архиволти полукружног лука изведеног са надвишеним центром у горњем делу портала. Камена пластика је током времена доста оштећена, тако да је веома тешко идентификовати све представе у многобројним пољима формираним повијеном лозом. На довратницима су, у висини конзола, извајане у рељефу фигуре атланта које носе горњи део довратника у свој њиховој ширини. Изнад тих фигура на чеоној страни довратника почиње рељеф са стилизованим стаблом које излази из вазе. Лоза се континуално развија формирајући приближно једнака поља, зависно од величине рељефа у њима. Око стабла на десном довратнику увијена је змија коју нападају две птице. На унутрашњим странама довратника лоза која полази из вазе грана се у два испреплетана дела, с тим што су у дну укомпоноване и две људске фигуре. На једном од довратника оне стоје на леђима слона.

Не улазећи у сложена питања симболике и могућа тумачења иконографског програма, назначићемо да се садржај рељефа у појединим пољима разликује по тематици. У некима од њих су представе из природе или свакодневног живота – широко развијен лист, гроздови, птице (голуб, паунови), човек који се враћа из лова и носи зеца (у два поља), двоколице са воловском запрегом. На већини сцена приказани су митолошки или библијски, старозаветни мотиви – коњаник на једнорогу, кентаури, Херкул са маљем, Самсон и лав, Јона са морском немани. Карактеристично је и приказивање неких животиња које не потичу са тог подручја (слон, камила, мајмун). У неким пољима су наге људске фигуре са гроздовима.[9] Иако је рељефна пластика оштећена због неквалитетног камена, на основу боље очуваних делова може се закључити да је рељеф рад искусних мајстора клесара. Они су остварили изразите представе у пољима, одвојене од позађа и са минималним површинама под лишћем винове лозе, осим када су листови и гроздови повезани са основним мотивом. Према натписима, од којих је један на самом порталу (на левој страни при дну, са именом Ансалдус), закључено је да су градитељи портала били Ансалдо и Тадео који су дошли из Ломбардије.[10]

---

[9] У вези са идентификацијом рељефних представа на порталу коришћено је наведено дело Ф. Скетинија, 59 и 60.

[10] Schettini, *op. cit.*, 86. По њему, на порталу су синтетизовани утицаји византијске уметности, класични и исламски.

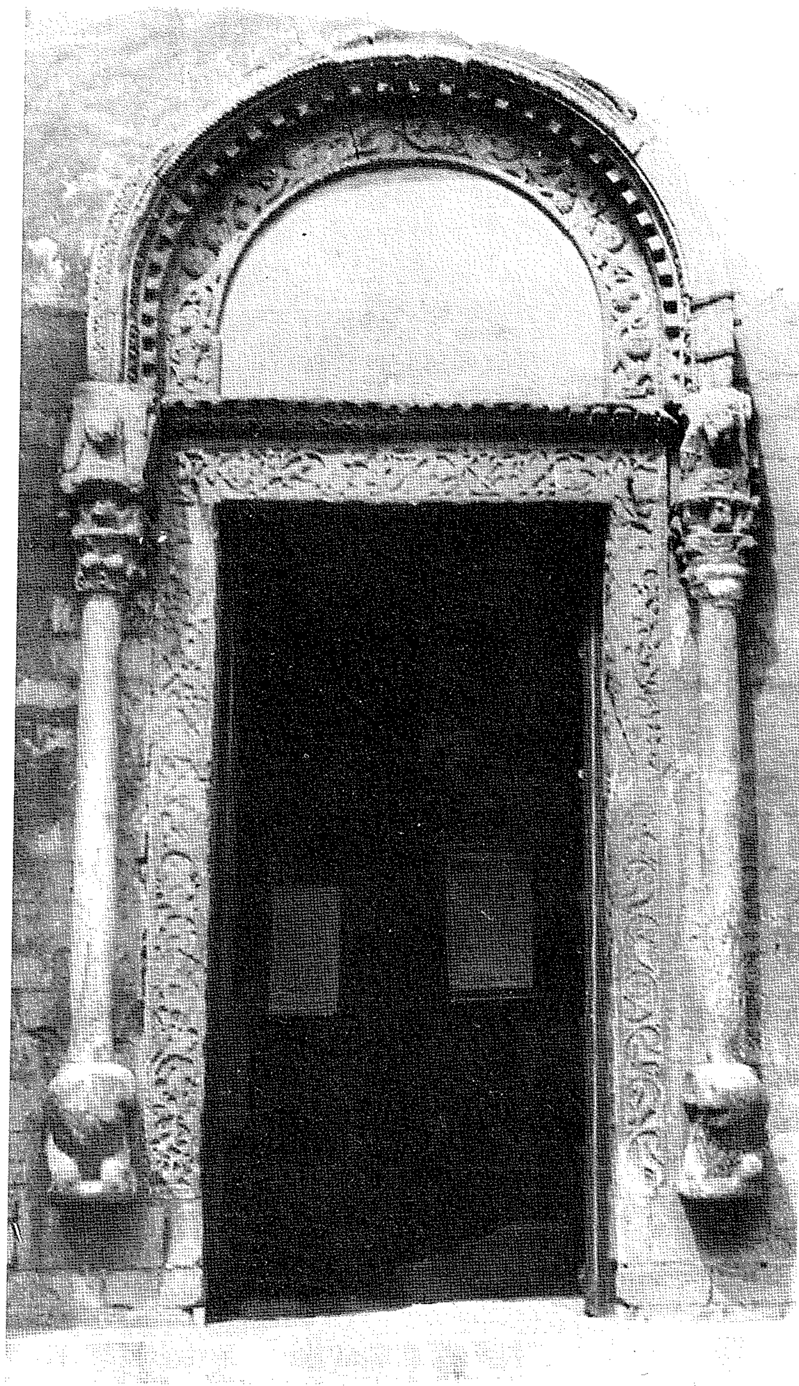


Сл. 14. Детаљи скулптуралне пластике на довратницима. Теренска скица

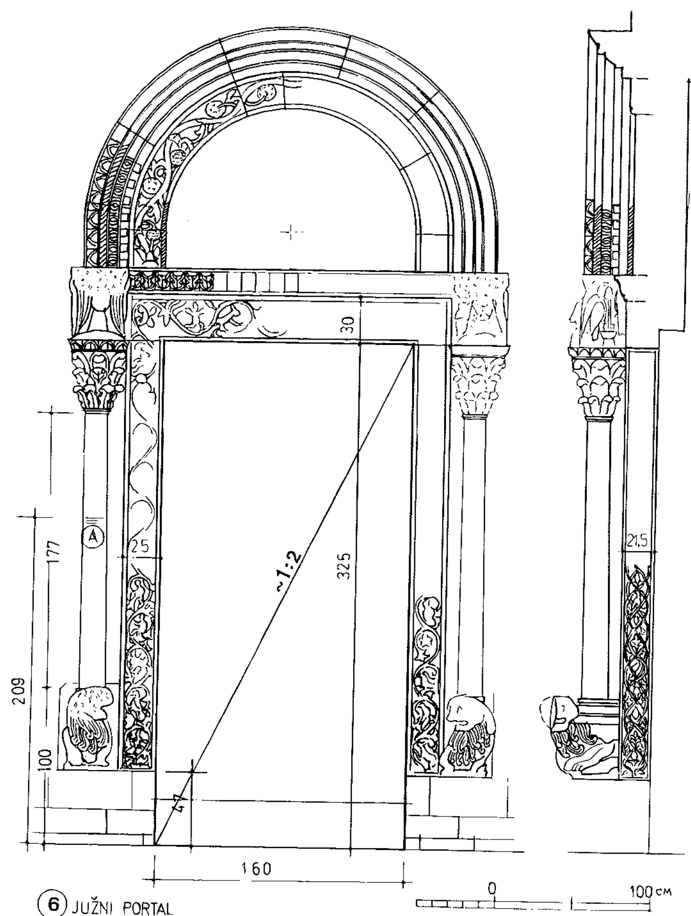
Сл. 16. Скулптурална пластика горњег дела портала (детаљ)

Сл. 15. Детаљ скулптуралне пластике изнад капитела (лева страна)

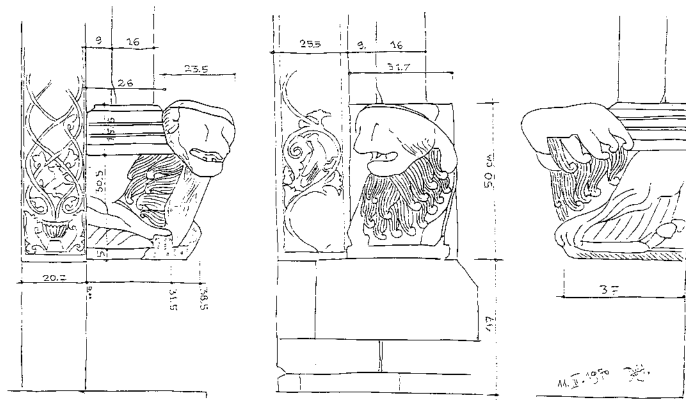
Бочни портали (северни и јужни) припадају истом типу портала са унутрашњим и спољним оквиром. На оба портала унутрашњи оквир око правоугаоног отвора изведен је применом скулптованих довратника и надвратника, с тим што се изнад надвратника налази хоризонтални венац, па је тако наглашен доњи део. Горњи део има скулптурално обрађен лук полукружног облика, са надвишеним центром. У лунетама оба портала, као и на западном, вероватно су биле фреске. Спољни оквир чине самосталне колонете на скулптурама лавова. Скулптуре нису ослоњене на тле, већ су уграђене у зид као конзоле. Колонете се завршавају капителима са абакусом, а изнад њих су рељефно обрађени кубуси, завршени у висини хоризонталног венца унутрашњег оквира портала. Горњи



Сл. 17. *Јужни портал. Изглед*



Сл. 18. *Јужни портал. Изглед и пресек*



Сл. 19. *Скулптура лава (десна страна). Теренски цртеж*

део оба портала има полукружни облик и надовезује се на архиволту унутрашњег оквира, док се профилација и рељефна обрада на северном и јужном порталу разликују. Иако им је архитектонска концепција заједничка, а димензије готово исте, међу њима постоје одређене разлике, што се посебно односи на примењену скулптуралну декорацију, пре свега на скулптуре лавова. Тако је северни портал добио назив *Врата лавова* (*Porta dei leoni*) вероватно стога што су лавови на том порталу већи и боље клесарски обрађени, а нарочито зато што једна од тих скулптура представља лавицу са младунчетом које сише, што овај портал издваја у односу на друге портале у Апулији.[11]

Северни портал, *Porta dei leoni*, има отвор приближног односа ширине и висине 1 : 2 (ширина 1,58 m, висина 3,22 m). Према тим димензијама могло би се претпоставити да је размеравање извршено стопом величине око 32 cm, мада се у вези са размеравањем детаља поступак утврђивања појединих димензија тешко може пратити. Тако довратници имају ширину 28,5 cm, дубину 20 cm, док је висина надвратника наглашенија и износи 32 cm. Лав и лавица имају функцију конзола, тако да су им тела кратка, главе велике и окренуте ка унутрашњем делу портала, а гриве у увојцима на предњем делу тела. Предње ноге лавице, која је на левој страни, ослањају се на једну животињу (магарац?), док се лав, на десној страни, ослања на рибу. Младунче које сише налази се бочно уз лавицу, са спољашње стране. Скулптуре су израђене на великом блоку камена, на 27 cm од пода. (Основне димензије скулптура приказане су на теренској скици.) Колонете су ослоњене на леђа лавова, имају плитке профилисане стопе, кружног су пресека и незнатно се

[11] Лавица са младунчетом које сише представљена је и на једном порталу катедрале у Салерну, али је у другачијем положају и ослоњена на предње ноге.

Сл. 20. Доњи део портала са скулптуралном пластиком на довратнику (лева страна)

Сл. 21. Доњи део портала са скулптуралном пластиком на довратнику (десна страна)

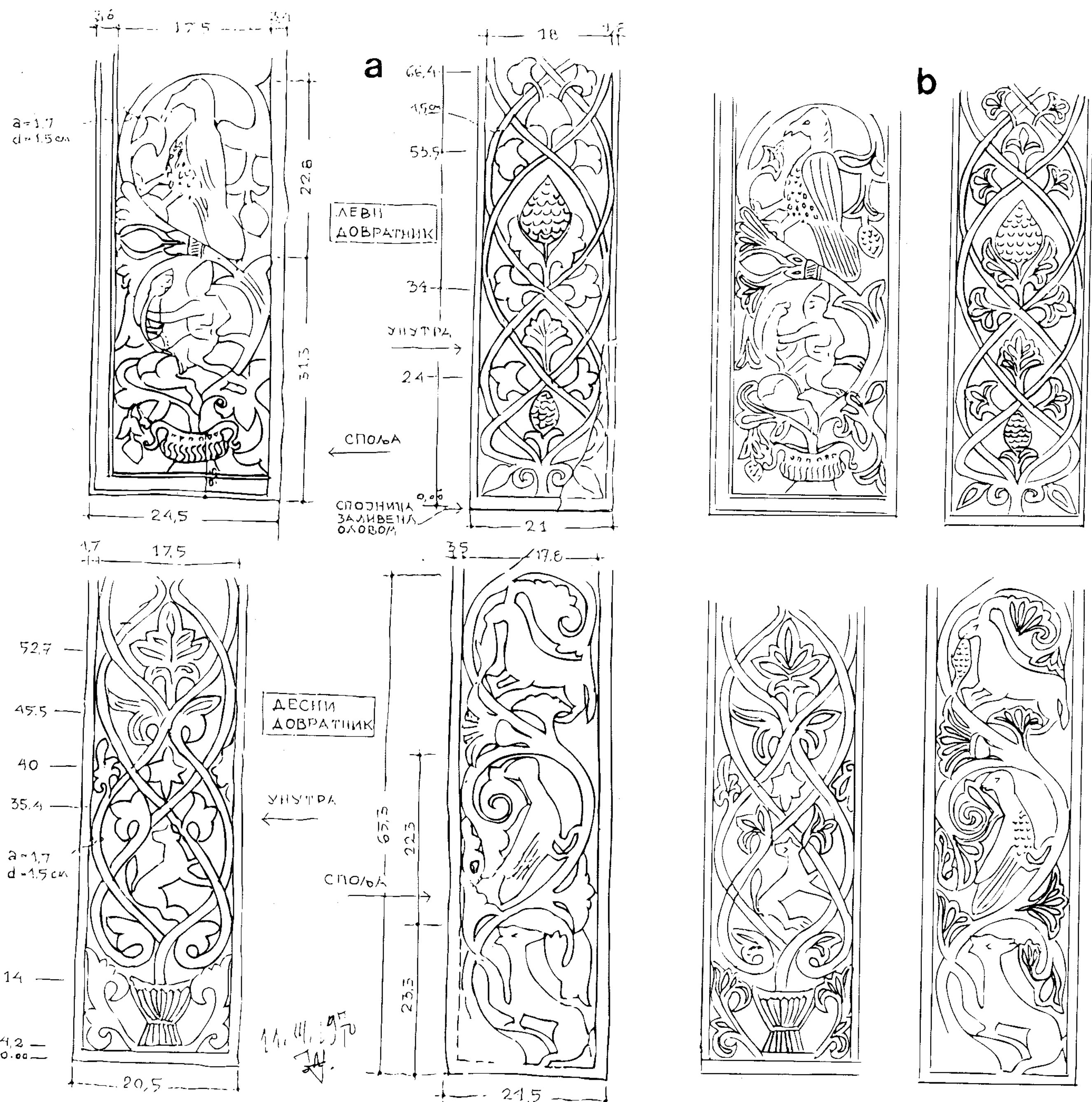
Сл. 22. Скулптурална пластика на унутрашњој страни довратника (лева страна)

сужавају ка врху. Капители су по основном облику коринтски, са доста упрошћеним акантусовим листовима. На абакусу су декоративно обрађене палмете, а на кубусима изнад капитела рељефне представе два месеца.[12]

Рељефна обрада довратника и надвратника на чеоној страни је слична. Лоза се развија на декоративан начин, из вазе, у виду ужета уплетеног по средини које се у горњем делу савија налево и надесно, формирајући тако десет одељака по висини, са по два поља у реду. Сваки одељак са повијеном лозом која формира два поља, међусобно повезана уплетеном тордираном лозом по средини, делује као јединствена композиција. Повијена лоза свуда се завршава на исти начин, неком врстом пупољка, тако да целокупна композиција делује схематски и геометријски. Основни садржај представа у пољима су птице, животиње и људи. Трака је ширине 12 до 15 mm, а дубина рељефа око 15 mm. Облици тела животиња, људи и птица нису изражени, иако су поједини делови наглашени угравираним цртежом – шапе, грива, очи, перје, коса, одело. У целини је остварен утисак изразите декоративности, постигнуте и великим бројем фигура представљених на релативно малом простору, будући да је висина сваког поља око 27 cm. Рељефне представе нису повезане јединственим мотивом, мада се многе од њих односе на бербу грожђа. Иако је и на овом порталу рељеф прилично оштећен, карактеристични мотиви на довратницима могу се идентификовати.

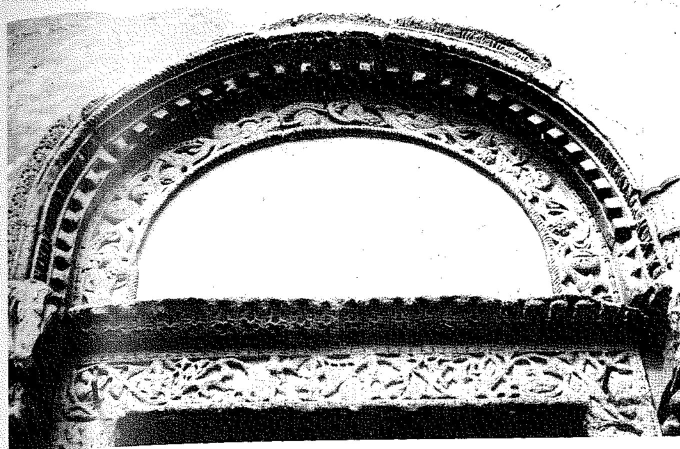
---

[12] То су јун, лево, и фебруар, десно, а ове представе повезују се са ломбардијским утицајима (*Tesori d'arte cristiana* II, 342).

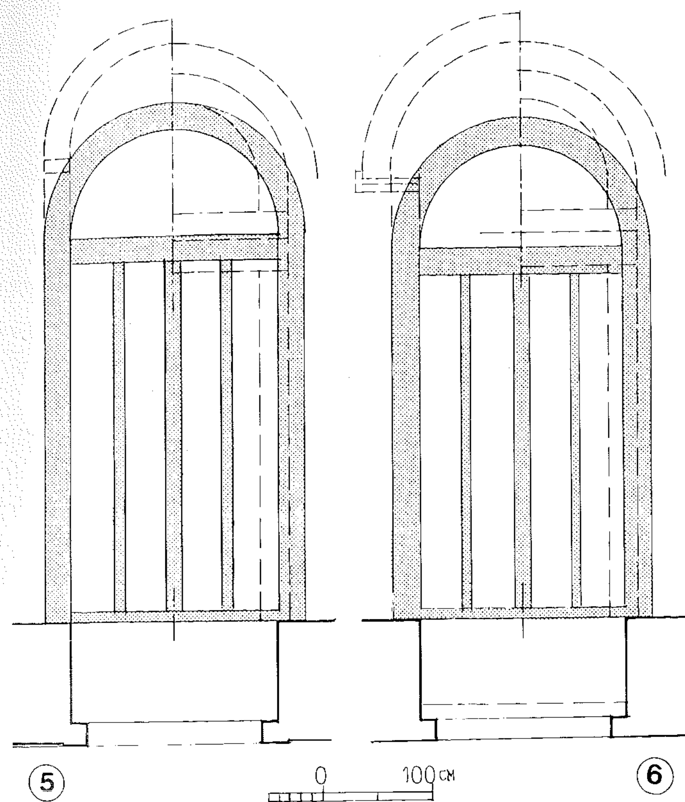


Сл. 23. Детаљи скулптуралне пластике на довратницима: теренски цртеж (a), идеална реконструкција првобитног изгледа (b)

На десном довратнику у првом пољу одоздо представљене су две усправљене животиње које једу грожђе. У следећим пољима су две птице које такође једу грожђе, док су у трећем одељку фигуре људи – лево жена која седи, уплетене косе, а десно стојећа фигура човека. У наставку су приказана два лава која стоје и једу грожђе. У једном од следећих поља су два човека: онај слева копљем напада човека на десној страни, док се нападнути пред копљем извија. Следе два пса, птице, два човека, од којих један држи котарицу у рукама. У последњим пољима приказана су два човека са главама пса. Обрада левог довратника је слична, са наизменичним представама животиња, птица и људи. Ту су приказане и две птице уплетених вратова, као и два човека у покрету која у рукама држе котарице. На овом довратнику оштећења су већа. Декорација на надвратнику изведена је на исти начин, с тим што се лоза развија хоризонтално. У неким пољима приказани су кентаури, док се ваза из које се развија врежа налази у средини. Људске фигуре представљане су наге или обучене у једноставну одећу, приказану без детаља, глава великих у односу на тело, наивне, али и непосредне у изразу. Унутрашњи делови довратника обрађени су на једноставнији начин, претежно декоративно, са основном траком која се повија, а уз коју се преплићу уплетене траке. У врежу су укомпоновани листови различитог облика, главе животиња, а профилацијом су наглашене вертикалне тордиране траке на ивицама. И поред извесних разлика, примењена декорација несумњиво је произашла из исте клесарске радионице. Горњи део портала има једноставнији романски начин обраде. На архиволти је приказан ред коњаника, слично мотивима романских портала на Западу, док су на почетним деловима крилати лавови. На унутрашњем делу приказане су птице, животиње, птица са људском главом, тако да није немогуће да је у изради портала учествовао и други мајстор, другачијег знања и искуства. Чеона архиволта спољног дела портала има полукружну профилацију и стилизоване палмете античког порекла, али упрошћеног облика. Слична је профилација хоризонталног венца портала, на коме се појављују афронтиране птице.



Сл. 24. Горњи део портала



Сл. 25. Обрада пода код северног и јужног портала

Сл. 26. Јужни бочни портал на западној фасади. Изглед

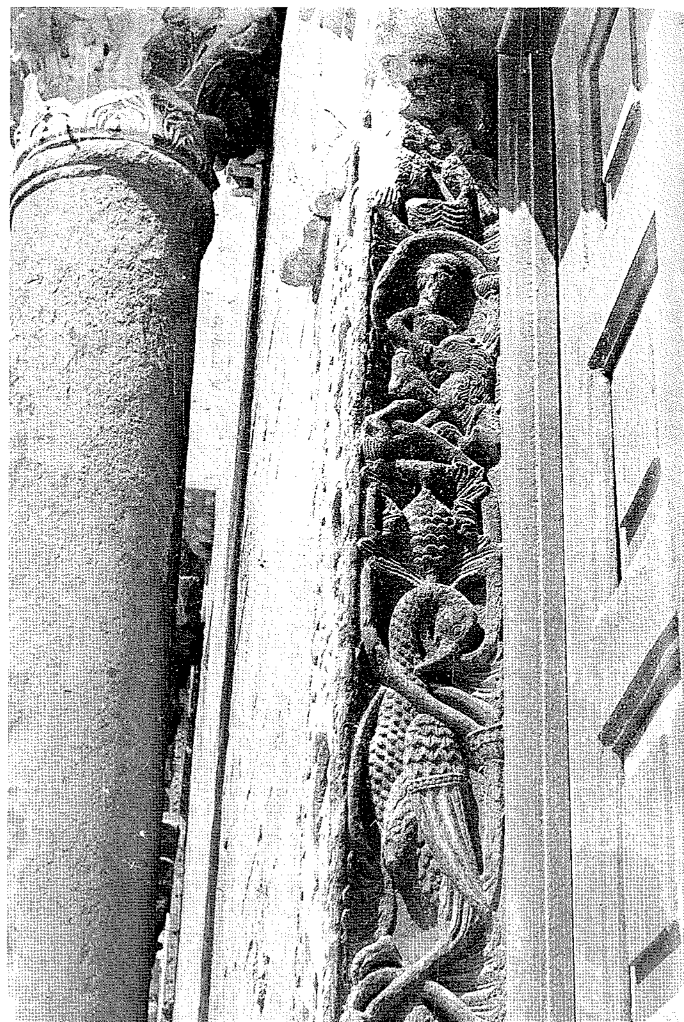
Од посебног је значаја то што је на основу имена *Basi* уклесаног на каменом блоку испод левог довратника закључено да је градитељ портала био извесни Базилио.[13]

Јужни портал припада истом типу портала као северни и готово је истих димензија, а разлике постоје у детаљима. Отвор је широк 1,60 m, а висок 3,25 m, док су димензије довратника и надвратника нешто мање него код северног портала. Чеона страна довратника широка је 24,5 cm, унутрашња 21 cm, док је и овде висина надвратника нешто већа од ширине довратника и износи 30 cm. Доњи део наглашен је на исти начин као на северном порталу, хоризонталним венцем, али је он овде мањих димензија и са мањим испадом упоље. Спољни део портала решен је исто – слободним колонетама на конзолним скулптурама лавова, капителима са абакусом, кубусом изнад капитела и завршним луком, с тим што је он по профилацији и димензијама другачији. Чеона архиволта испод завршног лука обрађена је на романски начин, а у лунети је свакако била фреска. Предњи делови скулптура лавова, с обзиром на то да су оне имале функцију конзола, изведени су слично као на северном порталу, али су скулптуре мање и данас доста оштећене. Самосталне колонете кружног пресека завршене су капителима античког типа, упрошћеним коринтским капителима са абакусом декоративно обрађеним стилизованим палметама. На кубусима изнад капитела представљени су орлови, док је спољна полукружна архиволта профилисана и декорисана мотивима античког порекла – палметама, тордираном траком, симом, зупцима – а из равни зида испада око 26 cm. На плану портала приказан је положај очуваног текста ћириличног записа који је оштрим предметом урезао један православни свештеник приликом посете цркви Светог Николе.

Када је реч о скулптуралној пластици, она је рађена другачије од пластике северног и главног портала, тако да је несумњиво рад других непознатих мајстора клесара. На чеоној страни довратника изведена је континуална лоза чија се трака повија формирајући овална поља. У њима су представљене различите птице, животиње, људске фигу-

[13] Schettini, *op. cit.*, 87.

Сл. 27. Јужни портал на западној фасади. Детаљ скулптуралне пластике на чеоним странама довратника



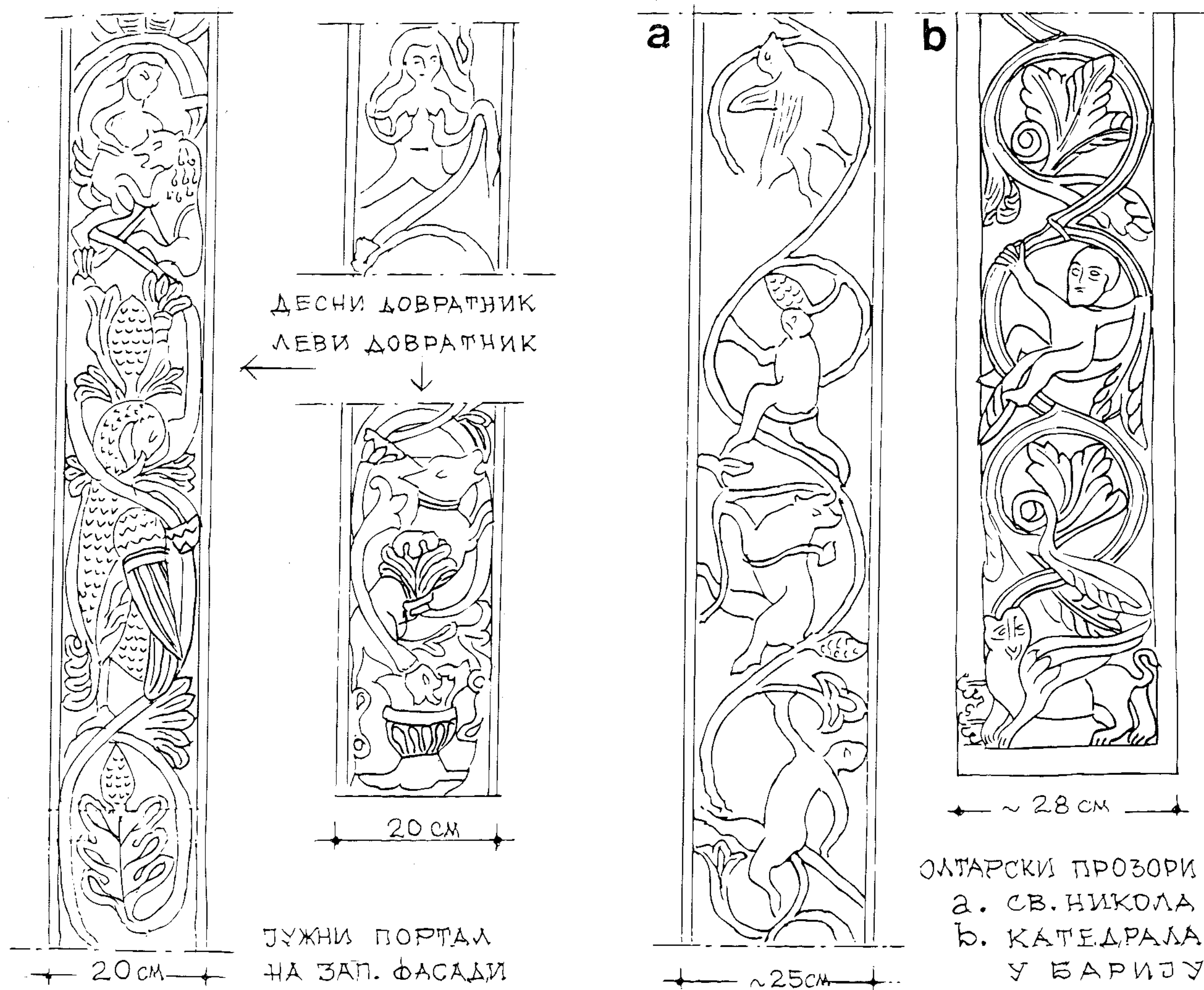
Сл. 28. Јужни портал на западној фасади. Детаљ скулптуралне пластике на унутрашњој страни довратника (лева страна)

ре, као и лишће разноврсног облика које се повезује са фигуралним представама. Ширина траке је уобичајена, као и дубина рељефа (око 15 mm), али је, у клесарском погледу, трака пластичнија него она на северном порталу. Поља су нешто већа, што је омогућило бољу обраду рељефних представа, али се оне, с обзиром на већа оштећења, не могу у потпуности сагледати и протумачити. Поред реалистички представљених птица, животиња и људи, карактеристично је да су на левом довратнику приказане и митолошке, фантастичне животиње – кентаури у три поља и пас са репом змије и крилима у једном пољу. На десном довратнику у појединим пољима су листови. На основу примењених мотива може се закључити да скулптурална пластика има извесне сличности са пластиком Богородичине цркве у Студеници, мада се о томе може говорити само условно и без могућности непосреднијег повезивања. Сличност постоји и када је реч о лишћу које је једноставно и профилисано, а по техници обраде представља један од бољих радова. Надвратник је слично обрађен, са лозом која се продужава од довратника, с тим што је у пољима представљен већи број људских фигура, а једној је тело окренуто надоле. И на архиволти су увојци лозе, али је декорација другачија од оне на доњем делу портала, будући да је дата у широким потезима. Карактеристичан мотив у свим пољима је повијени цвет представљен са задње стране. Унутрашње стране довратника решене су, опет, на другачији начин – на њима је двоструко уплетена лоза у коју су укомпоноване животиње и птице, с тим што су у највећем броју поља приказани листови и плодови што подсећају на шишарке. Пластика дубине око 1,5 cm слична је обради на чеоним странама довратника. Иако рађена од мермера, декоративна пластика портала доста је оштећена.[14]

На крају приказа најзначајнијих портала цркве Светог Николе у Барију потребно је указати и на карактеристичан детаљ који се односи на обраду подова код портала, изведену према основном облику портала тракама мермера у боји. Будући да је таква обрада пода могла бити и у функцији конструисања портала, извршена је анализа величина у односу на спољне и унутрашње висине. На основу тога утврђено је да конструкција портала у размери 1 : 1 није повезана са представом на поду, већ да је под изведен после израде портала, што је, у вези са техником грађења, било и најлогичније. У сваком случају, такав начин обраде пода, примењен и код портала на западној фасади, чиме је наглашен улаз у цркву, представља још једну особеност ове грађевине.

Осим документације о најрепрезентативнијим порталима на цркви, анализа скулптуралне пластике допуњена је и подацима који се односе на обраду мањег западног портала на јужној страни, као и олтарског прозора, укључујући и прозор катедрале у Барију. На тај начин могуће је на потпунији начин размотрити и једно од важних питања које се односи на формирање мајсторских клесарских ра-

[14] На основу детаља обраде на добро очуваним деловима извршен је покушај реконструкције изворног цртежа на једном од довратника портала.



Сл. 29. Упоредни приказ детаља скулптуралне пластике јужног портала на западној фасади и олтарских прозора цркве Светог Николе (a) и катедрале у Барију (b). Теренска скица

дионица у Јужној Италији током XI и XII века, особених у односу на друге центре у уметнички сродним областима. У том смислу може се указати на неке архитектонске и скулптуралне карактеристике које иду у прилог таквој тези. Иако се у вези са типологијом главног портала могла установити извесна сродност са ломбардијским порталима, па и могуће учешће мајстора са тог подручја у његовој изради, чињеница да је већина портала тог типа у Апулији изведена без степенастог оквира, карактеристичног за подручја северне и централне Италије, указује на њихову посебност. Осим тога, присутна је особена и јака традиција античких и ранохришћанских елемената из градитељства Рима, како у погледу архитектуре тако и у погледу примене декоративних мотива. Што се тиче скулптуралне пластике, она је, по мотивима и декоративној обради, другачија од оне у поменутим областима и одражава утицаје из различитих средина. У том смислу поједини мотиви примењени на главном и другим порталима цркве, као и олтарском прозору, показују непосреднију сродност са пластиком катедрале у Барију и порталом цркве Светог Јована у Бриндизију из истог времена. Један од таквих карактеристичних мотива јесу слонови: на олтарском прозору цркве Светог Николе конзоле су изведене у облику слонова (као и на олтарском прозору катедрале у Барију), док је на једном довратнику портала у Бриндизију примењен готово идентичан рељеф као на главном порталу цркве Светог Николе. Осим тога, заједничка је и појава старозаветних мотива попут Самсона и лава – на главном порталу и мањем западном порталу цркве Светог Николе, порталу цркве у Бриндизију, а исти мотив примењен је и на поду катедрале у Отранту. Ти мотиви и поједини митолошки, затим грифони, кентаури, сирене или разноврсне фантастичне животиње – несумњиво указују на оријенталне, византијске утицаје на овом подручју, као и на иконографски програм из ранохришћанске уметности на ширем романском подручју. То што је црква Светог Николе грађена у време норманске власти могло је допринети примени неких мотива карактеристичних за Запад – коњаника, борби, лова, призора из свакодневног живота. Различита обрада лозе са лишћем – сродна оној на порталу у Бриндизију и особена на северном порталу – указује на већи број мајстора клесара који су у XII веку радили на црквеним грађевинама у Апулији. У прилог таквом закључку говори и другачија рељефна пластика на јужном порталу и олтарским прозорима цркве Светог Николе, потом и на катедрали у Барију, а која ће постати карактеристична за многобројне касније портале у Јужној Италији. И поред тога што постоје извесне сродности са скулптуралном пластиком ломбардијских портала, као и поједини слични мотиви, несумњиво је да се током XI и XII века и у Апулији формирао значајан центар са већим бројем мајсторских радионица. Могуће је да су неки од мајстора са тог подручја учествовали у изради портала и у другим уметнички сродним областима, па и на подручју средњовековне Србије. Ипак, на основу анализе порталâ цркве Светог Николе и већег дела њихове скулптуралне пластике – таква могућност не може се непосредније потврдити.

Portals of the Church of Saint Nicholas in Bari

Jovan Nešković

The Church of Saint Nicolas in Bari, in southern Italy, is known as a church of great renown and importance, in view of the fact that it was built to receive the remains of Saint Nicholas, which are still kept in the church's crypt, in the part of the building from where its construction began, at the end of the XI century. This church played a highly significant role in the creation of the specific, Romanic style of architecture in this region, so several important buildings were constructed using the basic typological and stylistic characteristics of the Church of Saint Nicholas. It was built as a triple-naved basilica with a transept and a dome designed at the intersection of the main nave and the transept, and the specific rendition of the altar section, with side towers and a flat facade wall that encloses the inner apse was applied in a similar manner on several churches in Apulia. Its great renown in the Christian world is well-known, reflected both in the strong connection between the churches in Bari and Kotor, and through the donations by the medieval Serbian rulers, among which is the large icon of Saint Nicholas, a gift from Stefan Dečanski, which is still preserved in the church's crypt. The importance of this and the other churches in Apulia was undoubtedly one of the factors that have led to discussion in literature about the question of their possible influence on architectonic creation in related artistic fields, including the monuments of the Raška stylistic group, particularly in connection with the architectural and sculptural plastics on portals because of the similarity of some of the shapes and motives in the stonemasonry.

The Church of Saint Nicholas in Bari has seven portals, originating most probably from the time when the church was finished, in the second part of the XII century. The main part of this paper is dedicated to an analysis of the most representative portals, whilst in conclusion, basic data is included about the relief stonework on one of the smaller, side portals on the western facade, and on the altar windows of the church and the cathedral in Bari. The main western portal of the church is among the largest Romanic portals, and its architecture places it in the typological group of portals with an inner and outer frame, ending in the form of a triangular gable. The analysis of the portal indicates various, synthetised influences from different regions, both in the architecture and in the applied sculptural plastics – from the traditional art of late Antiquity to early Christianity, as well as Oriental and Byzantine influences, with regard to the application of certain motives of diverse meanings, both decorative and symbolic. Also characteristic is the representation of certain motives from the Old Testament and others, that are common in the sculpture and the reliefs on the altar window and on the portal of the Church of San Giovanni in Brindisi, and the singular sculpture of the bulls on the outer frame of the portal, which probably had the symbolic meaning of guarding the entrance – of ancient, Middle Eastern origin. Particularly important is the data according to which one may conclude that the builders of this portal were Ansaldo and Thaddeus, believed to have previously worked in Lombardy.

The side portals (northern and southern) also belong to the type with inner and outer frames, coupled with the fact that they ended in semi-circular arches, decorated with motives of ancient origin. Characteristic of both portals is that the outer frame was built on console-sculptures of lions, which is how the northern portal came to be known as the "Porta dei leoni", seeing that special attention was paid to carving them and that, on one side, there was the very rare sculpture of a lioness suckling her cub. As for the sculptural plastics on the doorposts, the beam and the archivolt of the northern portal, it is different from that of the southern one. Namely, the relief on the door-posts and the beam was created in a special manner, in the shape of a double-woven vine, divided into sectors and different presentations in the fields – birds, animals, humans, which, as a whole, has a decorative character. Although the motives are different, the majority of presentations illustrate the harvesting of grapes. A line of horsemen is depicted on the archivolt, pointing to the possible influence of a more distant Romanic region in the West. It is particularly important to note that on the basis of the name carved on the portal, we conclude that the author of this portal was a certain Basilio.

The southern portal is definitely the work of another author and, according to the themes and craftsmanship, it bears a striking similarity to other portals in this region. On the front sides of the doorposts and the beam, a vine forms a flowing pattern with oval-shaped fields and more intricate carving than the one on the northern portal. Besides the realistic presentations of birds, animals and human figures, fantastic animals or simply leaves are represented in certain fields. The carving on the inner sides of the door-post depicted a double-woven vine, composed with motives of animals and birds, and leaves and conifer-shaped fruits are represented in most of the fields. To all intents and purposes, the sculpted relief on this portal possesses the features of typically Romanic craftsmanship and, indirectly, represents an important link with the motives and relief craftsmanship on portals in medieval Serbia. In this respect, the parallel presentation of the sculptural plastics on the smaller western portal and on the altar windows of the Church of Saint Nicholas and the cathedral in Bari, points to the fact that many craftsmen worked in Apulia during the XI and XII centuries. Besides this basic conclusion, the likelihood was noted that some of these craftsmen, with different knowledge, experience and artistic sensibility, might have worked in other related domains of art, which included the region of medieval Serbia. But, we should point out that such a possibility cannot be proven even indirectly on the basis of analysing the portals on the Church of Saint Nicholas in Bari and the sculptural plastics applied there.

New Elements of the Painted Program in the Narthex at Nerezi

Donka Bardžieva-Trajkovska

UDK 75.052.04.033.2(497.7 Nerezi)

The fresco paintings in the narthex of the St. Panteleimon church in Nerezi are only partly preserved, and by their thematical character, they can be divided into 3 groups: the first group consists of fragments of the Life cycle of St. Panteleimon, the second group consists of remnants of the Deesis composition painted over the entrance to the naos. The third group consists of fragments of the scenes in the first zone on the north end of the east wall, as well as the fragment of the imperial scene, which can be linked with the donor composition which was painted in the second zone on the north end of the east wall.

From the original painted program in the narthex of Nerezi, only a small part is preserved today, however, only in fragments. The fragments of the fresco painting are located on the eastern, southern, and the northern wall of the narthex, and can be classified into three different groups according to their subjects.

The largest number of the fragments belongs to the cycle of scenes that were once representing the Life of St. Panteleimon depicted on the walls of the narthex.[1]

To the second group belong the fragments from the former compositional unit Deesis with the representations of Jesus Christ, the Mother of God, and St. John the Baptist, depicted in whole length on the eastern wall, above the entrance into the naos.[2]

To the third group belong the fragments from the first zone of the eastern wall, to the north of the entrance into the naos, where individual representations of saints in full length were depicted. Only the representation of St. Symeon the Stylite placed on the northern end of the wall can be positively identified, as well as the assumed representation of the Apostle Peter next to the entrance on the northern side.[3]

According to the existing fragments and their arrangement, it can be positively ascertained that the Cycle of St. Panteleimon stretched on the western wall as well, that was damaged the most and almost fully reconstructed in the 1950's of the 20th century.[4]

The preserved fragments offer certain indications that on the northern side of the eastern wall in the first zone, four representations were depicted, of which, as we already mentioned, positively identified is only the one of St. Symeon the Stylite and of one apostle (?). There is a great probability that between the apostle and the Stylite, three more representations of full length saints were depicted, that is, two of them could have been parts of some other composition.

In the second zone of the northern part of the eastern wall, at its beginning, probably the most important fragment is preserved, where the lower part of a royal representation is clearly discernible – a purple pillow decorated with precious stones and pearls, as well as the legs of the figure, with the end of his robe decorated with precious stones. Some scholars assume that here, on this part of the eastern wall, the cycle dedicated to St. Panteleimon begins, and what is depicted is actually a fragment of a throne on which emperor Maximian may have been depicted before whom St. Panteleimon was summoned.[5] As long as this assumption is considered as a probable one, it should be assumed that the Cycle of St. Panteleimon began in the second zone of the eastern wall, stretched only in that zone and was interrupted with the Deesis composition, to continue further on the whole surface of the southern part of the eastern wall. Such an assumption seems very unlikely because of the actual condition. Namely, the mentioned fragment indicates a frontally positioned royal figure, and not a royal figure in a composition with historical background.

On the other hand, the arrangement of the preserved scenes from the Cycle of St. Panteleimon depicted on the northern and southern walls, clearly show that they are placed across the whole surface of the walls, both in the first and the second zone, which is another argument against the formerly presented thesis that the Cycle began on the northern end of the second zone of the eastern wall.

Particularly indicative facts that do not support this thesis are the remain of the representations depicted to the left and the right of the entrance.

In this sense, the preserved fragments of the Deesis above the entrance on the eastern wall, as well as the remains

---

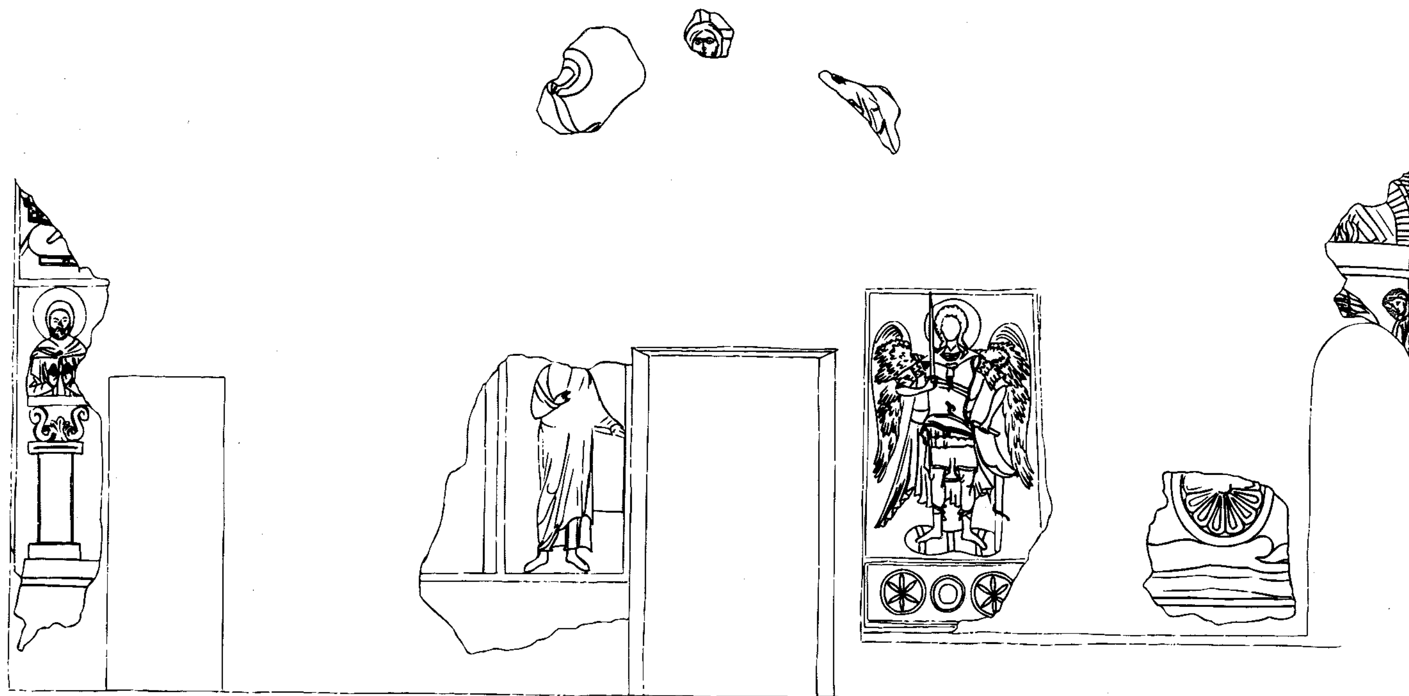
[1] N. Okunev, *La découverte des anciennes fresques du monastère de Nérèz*, Slavia 6 (1927), 603–609; F. Mesesnel, *Najstariji sloj fresaka u Nerezima. Stilska studija*, Glasnik Skopskog naučnog društva 7/8 (1929–1930), 119–132; S. Tomeković, *Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse*, Zograf 12 (1981), 25–43; eadem, *Les cycles hagiographiques de Saint'Angelo in Formis: recherche de leurs modèles*, ZLU 34 (1988), 1–22; I. Sinković, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000, 66–71.

[2] P. Miljković-Pepek, *Prilozi proučavanju crkve manastira Nereza*, ZLU 10 (1974), 311–321, especially 316, fig. 2; Sinković, *op. cit.*, 67.

[3] Mesesnel, *op. cit.*, 120, records the representation of "some stylite saint", painted in a bust with raised arms, on a short column with a capital of strong vaults; Tomeković, *op. cit.*, 4, fig. 2; Sinković, *op. cit.*, 66–67.

[4] Concerning the damages of the church incurred by the earthquake from 1555 and the repairs made afterwards, see: Miljković-Pepek, *op. cit.*, 311–321.

[5] Tomeković, *Les répercussion du choix du patron*, 30.



Drawing 1. Fragments of the wall-paintings on the eastern wall of the narthex (drawing by V. Trajkovski)

of the representations of the full length saints depicted in the first zone to the north of the entrance, bespeak a different concept of this part of the wall, that was not connected with the cycle of the patron of the church. Some of the scholars studying this issue before presented a view that the Deesis could have been related to the composition of the Last Judgement that may have been painted on this part of the wall.[6]

Nevertheless, the assumption pertaining to the Last Judgement is invalid primarily because it is incompatible with the depictions of the saints in the first zone of the northern half of the eastern wall.[7]

Despite a lack of preserved representations in the second zone, on the north part of the eastern wall, based on the small fragment, we can set a rather certain thesis about the founder's composition that once existed on the right side of the Deesis. This fragment displays very important elements: remains of a pillow and of a robe decorated with precious stones and pearls. We assume that the founder was depicted on this part of the wall, following the example of certain preserved founders' compositions from that period, such as the one in Kurbinovo. The launching of such a thesis can be considered soundly grounded despite the lack of more preserved fragments, primarily due to the fact that the painting of the founder's composition in this space is a well established practice in the Orthodox tradition.[8] From the past researches related to the portraits of the founders, long time ago, it was stated that in the time of the Comnenian dynasty (especially the time of Manuel I Comnenus), group royal portraits were frequently depicted.[9] The founders' portraits were most often painted in royal palaces, narthexes, exonarthexes, and monastic refectories of the churches the founder of which was the emperor himself or some member of a royal family. There are also examples where the portraits of the founders were also painted on the facades of the churches, as in Kurbinovo,[10] an example already mentioned.

To illustrate this point, we will list only a few examples of founders' portraits painted in the narthexes or exonarthexes of the following churches: Daphne,[11] Mileševa,[12] Boyana,[13] with a great probability also in the church of the Mother of God Pamacaristos in Constantinople,[14] then in Staro Nagoričino,[15] Gračanica,[16] Lesnovo,[17] etc.

[6] Miljković-Pepek, *op. cit.*, 316, n. 10, giving examples of illustrated compositions of the Last Judgement in some contemporary but also earlier churches than Nerezi. Although the main argument for refusing such a thesis about the Last Judgement refers to the representations from the first zone to the north and south of the entrance, we still reckon that it is noteworthy that if the representation of the Deesis was a part of the composition the Last Judgement than it should be expected Jesus Christ to be painted with mandorla. The older examples of this illustration speak in favour of that, which cannot be firmly confirmed in the case of Nerezi (because of the damages of the representation, that is to say, with great certainty we consider that the mandorla was not painted. As for the Last Judgement scene: N. V. Pokrovskiĭ, *Strashnyĭ sud v pamiatnikakh vizantiĭskogo i russkogo iskusstva*, in: *Trudy VI archeologicheskogo s"ezda v Odessa* III, Odessa 1887, 285–384; G. Millet, *La dalmatique du Vatican. Les élus, images et croyances*, Paris 1945; D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963; M. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles des damnes dans le Jugement dernier (du XIIe au XIVe siècle)*, ZLU 18 (1982), 1–17 (with earlier literature).

[7] Concerning the Last Judgement see also: S. Tomeković, *Le Jugement dernier inédit de l'église d'Agètria (Magne)*, in: *XVI Internationaler Byzantinistenkongress. Akten II/5*, Wien 1982 (with earlier literature); E. Bakalova, *Bachkovskata kostnitsa*, Sofia 1977, 55–67.

[8] L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo: les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975, 268–275.

[9] A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1960.

[10] L. Hadermann-Misguich, *Une longe tradition byzantine. La décoration extérieure des églises*, Zograf 7 (1976), 7–8; C. Grozdanov – D. Bardžieva, *Sur les portraits des personages historiques à Kurbinovo*, ZRVI 33 (1994), 74–80.

[11] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 268.

[12] S. Radojčić, *Mileševa*, Belgrade 1963, 30.

[13] A. Grabar, *Boianskata tsurkva*, Sofia 1978², 3–15; I. Božilov, *Portretite v Boianskata crkva: Legendi i fakti*, Problemi na iskustvoto I (1995), 3–9; B. Penkova, *Za pominalnia harakter na stenopisite v paraklisa na gornia etaž na Boianskata crkva*, Problemi na iskustvoto I (1995), 29–41.

[14] A. Grabar, *Portrait oubliés d'empereurs byzantins*, in: idem, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age* I, Paris 1957, 192–193; idem, *Zabraveni portreti na vizantijski imperatori*, in: *Izbrani sochinenija* II, Sofia 1983, 158–160: it is a mosaic portrait of the emperor Andronicus II Palaiologos and his wife Ana, that by 1580 was visible on the right side of the narthex the Mother of God Pamakaristos (Fetie Mosque). The description of this founder's portrait based on the notes of a German travel writer H. J. Breüning von und zu Buochenbach, who recorded a few more portraits: T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, in: *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971, 99–100.

[15] B. Todić, *Staro Nagoričino*, Belgrade 1992.

[16] Idem, *Gračanica. Slikarstvo*, Belgrade–Priština 1988, 171, sl. 105.

[17] S. Gabelić, *Manastir Lesnovo*, Belgrade 1998, 167–172 (with earlier literature).

Known are the examples of the founders' portraits painted on the facades on Panhagia Mavriotissa or St. Nicholas Bolnički.[18]

The fragment of a fresco on the very end of the second zone of the eastern wall in the narthex of Nerezi indicates with great certainty that here a royal portrait was painted in full length, on a purple pillow decorated with precious stones and pearls (Figure 1, drawing 1). From the royal figure, the lower decorated part of the divitision[19] is visible, where only the lower right angle is preserved, and what has been left of the decoration elements are scarce remains. To the right side of the figure beside the divitision, another part of a garment is noticeable; its hemp with brighter colour ends almost triangularly and in the upper part, it becomes wider and of purplish colour. The small remains of the garments that indicate royal representations with no doubt at the same time do open the issue of its character. Namely, here an upper part of the garment is presented; however, judging by its shape, it can hardly be connected with the end of the loros, that, according to the researchers, in older periods before the 14th century emperors were wearing folded over the right hand,[20] albeit the preserved examples of the emperors' portraits bespeak that it was not a prevailing practice, that is, there were exceptions.[21] Thus a significantly prevalent number of preserved emperors' portraits in which the loros is folded over the left hand,[22] which is maybe the result of the development of iconography pertaining to this subject when the rulers are depicted with an akakhia or a model of the church in the right hand.

On the other hand, inadequate are the length and the shape of this part of the garment, that is completely stuck to the divitision and does not fall freely and sideways, as it is the case with the depicted ends of a loros, for it is a heavy strip of cloth decorated with precious stones and pearls.[23]

Therefore, we assume that the visible upper part of the garment belonged to a royal gown, maybe a chlamys – a festive gown that the emperor received on his coronation ceremony.[24] If it is a royal gown, chlamys, combined with divitision and loros, then we can assume that on the very beginning of the eastern wall, the depiction of the contemporary Byzantine emperor Manuel I Comnenos was depicted, as the first in the row, and next to him is his wife. Although under the given circumstances, this is rather guessing, still we would like to point out that the depiction of the wife of the emperor should be expected at the beginning of the wall, and she was usually depicted on his right hand side, which is indicated by another preserved portrait of the royal family, the one in Kurbinovo, that so far is considered the oldest of this type of Byzantine art.[25] Also, it is to be expected that the iconography in Kurbinovo follows an older example of the donor's composition of this type. Maybe it is the very one in Nerezi, since the program of this church not only in the naos but also in the side chapels and the narthex clearly shows a special conceptual solution related to the personality of the donor Alexios Angelos Comnenos I and the contemporary Ohrid archbishop Constantine I. It is reasonable to expect the donor's composition to be painted in the narthex, especially if we bear in mind the fact that in this space above the entrance is placed the inscription carved into the marble emphasizing that "the donor is the son of the purple born Theodora".[26] Undoubtedly, as a member of the dynasty lineage of the Comnenos, he demanded a founder's composition to be painted

Fig. 1. Fragment of a royal figure on the eastern wall of the narthex

on which were represented: the contemporary Byzantine emperor Manuel I Comnenos (1143–1180) with his wife,[27]

---

[18] C. Grozdanov, *Ohridskata slikarska škola od XIV vek*, Skopje–Belgrade 1980, 50, and fig. 54.

[19] S. Marjanović-Dušanić, *Vladarske insignije i državna simbolika u Srbiji od XIII do XV veka*, Belgrade 1994, 35.

[20] S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje 1934, 82; Marjanović-Dušanić, *op. cit.*, 128.

[21] Radojčić, *op. cit.*, 82; Marjanović-Dušanić, *op. cit.*, 128.

[22] *Ibid.*, 48–69.

[23] It is interesting to mention that in the earlier examples of the preserved portraits of Byzantine emperors in the church of St. Sofia in Constantinople, the loros is thrown over the left arm; the figures of the emperors Justinian and Constantine, who are giving the church St. Sofia and the city of Constantinople to the Mother of God (from the second half of the 10th century), the portrait of Constantine IX Monomachos and the empress Zoe, from 1034–1042; the portrait of John II Comnenos and the empress Irene from the beginning of the 12th century, see: N. Lazarev, *Istoriia vizantiĭskoĭ zhivopisi* II, Moscow 1986, figs. 135–142; V. J. Djurić, in: P. Ivić – V. J. Djurić – S. Ćirković, *Esfigmenska povelja despota Djurdja*, Belgrade 1988, figs. 19 and 20; the portraits of Alexios I Comnenos and John Comnenos, miniature of the gospel in the Vatican Library (Cod. Urbin. gr. 2), where their coronation is represented, V. Pucko, *Tema koronovania v miniatiure Trirskoĭ Psaltiri*, in: *Bŭlgarsko srednovekovie. Bŭlgaro-s'vetski sbornik v chest na 70 godishninata na prof. I. Dujchev*, Sofia 1980, 300–307, 302–305, sl. 2.

[24] G. Ostrogorski, *Obredi krunisanja iz Knjige o ceremonijama*, in: idem, *O verovanjima i shvatanjima Vizantinaca*, Belgrade 1970, 278–318; the chlamys is one of the symbols of royal dignity, as an insignia that the God gives to the rulers as a "gift of meekness": Marjanović-Dušanić, *op. cit.*, 31; Ž. Dagron, *Car i prvosveštenik. Studija o vizantijskom „cezaropapizmu"*, Belgrade 2001, 72–102, especially 88; representation of Isac II Angelos in Kurbinovo: Grozdanov–Bardžieva, *op. cit.*, drawing on pages 72–73.

[25] *Ibid.*, 74–80; for other examples of royal portraits where the rule the wife of the emperor to be painted on his right hand side was not followed, see: Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, 26–30; idem, *Une pyxide en ivoire*, DOP 14 (1960), 127–134; Velmans, *op. cit.*, 123–132.

[26] G. Ostrogorski, *Vozvyshenie roda Angelov*, in: *Iubileinyĭ sbornik Russkogo arkheologicheskogo obshchestva v korolevstvie Iugoslavii*, Belgrade 1936, 111–129, especially 116–119 (= idem, *Uspon roda Andjela*, in: *Iz vizantijske istorije i prosopografije*, Belgrade 1970, 325–341); about the content of the inscription, see: P. Miljković-Pepek, *Crkvata Sv. Pantelejmon vo seloto Nerezi*, in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija* I, Skopje 1975, 89–97, drawing of the inscription on pages 90–91.

[27] The Byzantine emperor Manuel I Comnenos had two wives: the first was Berta from Zulcbah, German born, a relative of Conrad III, who got the name of Irene in Byzantium. The second was Mary of Antioch, French

Fig. 2. Saint Peter the Apostle (?), the fragments

Fig. 3. Saint Simeon the Stylite

then himself as a founder and, most probably, the archbishop of Ohrid Constantine I.[28] The number of the assumed figures from the founder's composition completely fits the dimensions of the given space and with regard to the dogmatic aspect, it can be directly linked to the representation of the Deesis, that has a symbolical meaning of ministry.[29] The eschatological dimension of the founders' portraits in relation to the painted representation of the Deesis is not contentious, especially having in mind the Constantinopolitan tradition that is for sure followed by the founder of Nerezi. To further support this claim, of great importance is the example of the preserved mosaic of the founder's composition of the Sebastokratoros Isaak Comnenos from 1120 in the monastery of Hora at Constantinople.

In the 12th century, the Sebastokratoros Isaak Comnenos appears as one of the founders that renovated the Hora monastery with the initial intention to make the church his burial place;[30] however, later on, he built another monastery dedicated to the Mother of God Cosmosoteria (1152).[31]

The Sebastocratoros Isaak Comnenos is the author of the well-known typicon of this monastery that contains the

(formerly named Xenia). It is to be expected that in Nerezi, his second wife, Mary of Antioch, was painted, with whom he married on 25th of December, 1162: G. Ostrogorski, *Istorija Vizantije*, Belgrade 1969, 358, 370, 371, 373; idem, *Uspon roda Andjela*, 330–331.

[28] It is assumed that some time around 1160, the Byzantine emperor Manuel I Comnenos appointed Constantine I for the archbishop of Ohrid. It is not known to what year he stayed on the throne of the Ohrid seat, but already in 1183, one other anonymous archbishop is mentioned: I. Snegarov, *Istoriia na Okhridskata arkhiepiskopiia*, Sofia 1924, 250.

[29] About the Deesis, see: Ch. Walter, *Two Notes on the Deesis*, Revue des études byzantines 26 (1968), 311–336; idem, *Further Notes on the Deesis*, Revue des études byzantines 28 (1970), 161–187; Hadermann-Misguich, *op. cit.*, 232–234;

[30] P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York 1966, vol. II, № 6 (pl. 41), 181 (pl. 316); vol. III: № 213 (424–425); R. Ousterhout, *The Art of Kariye Djami*, London 2002, 7, 12, 23. In this part of the church, Isaak Comnenos had also prepared a tomb that he later had removed to the monastery Cosmosoteria.

[31] The monastery is built on the locality Pherrai in Thrace, halfway between the city of Alexandropolis and the present border with Turkey: D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries*, DOP 34–35, 103–107, 125–177 (with earlier bibliography about this church).

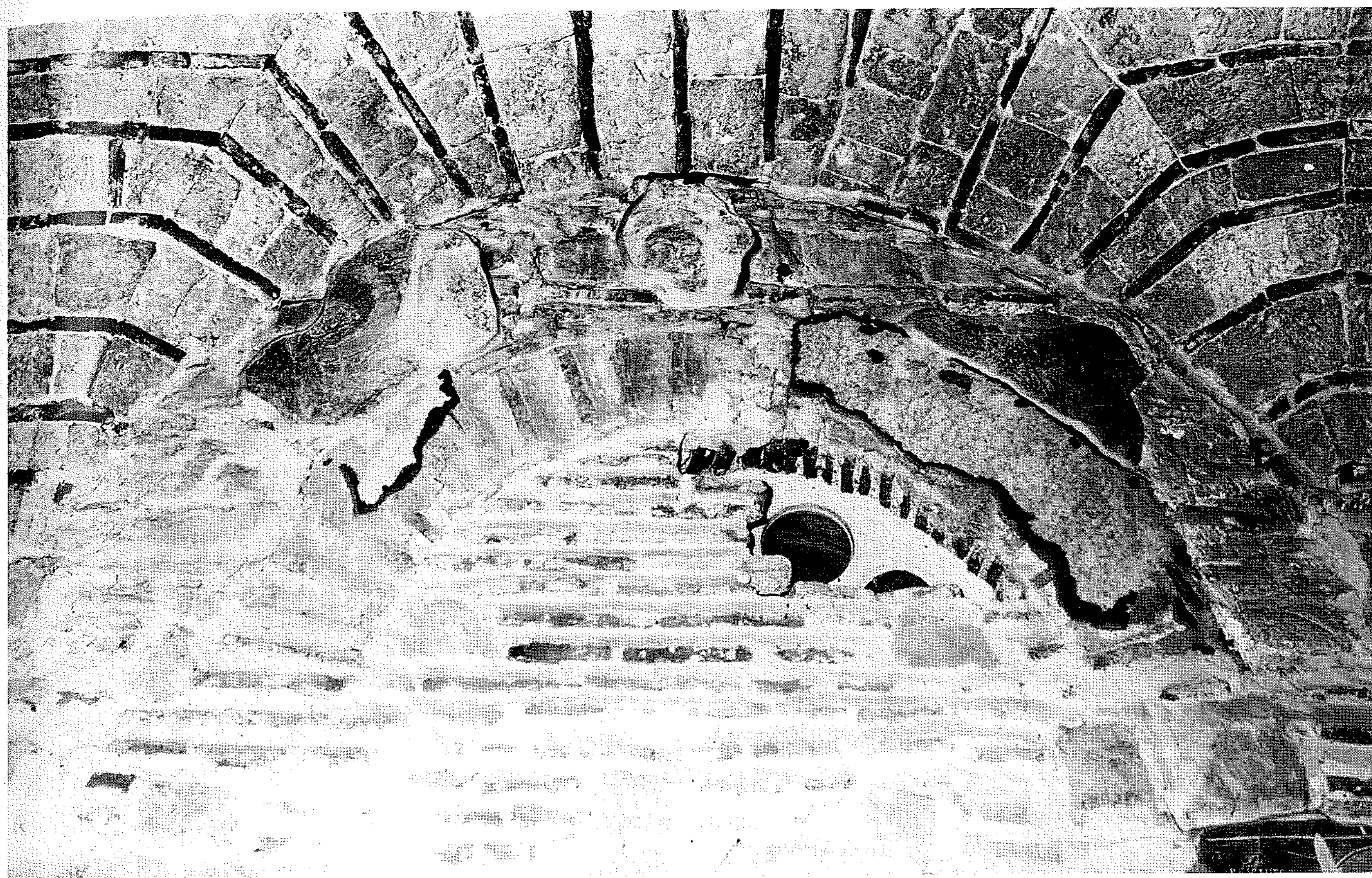


Fig. 4. Deesis, the fragments

basic data concerning this representative of the Comnenian dynasty.[32] As it is noted on the Deesis scene,[33] in th exonarthex of the Hora monastery, the Sebastokratoros Isaak Comnenos was a son of the emperor Alexios I Comnenos, that is, a brother of the emperor John II Comnenos. Regarding the fact that the founder of the church in Nerezi belongs to the Comnenian dynasty on his mother's side – the mother of Alexios is Theodora, the youngest daughter of Alexios I Comnenos and a sister of the Sebastokratoros Isaak Comnenos, who was the youngest prince[34] – it should be assumed that in the process of the planning the founder's composition in Nerezi, he was guided by the already established Constantinopolitan tradition of portraying founders.

Unlike the second zone, the preserved fragments of the fresco painting in the first zone on the northern half of the eastern wall provide a more certain view of the assumed selection of saints.

In the first zone of the eastern wall, to the left, that is, to the north of the entrance into the naos, a representation of a saint depicted in full length is preserved. There is an assumption that it represents one of the apostles (St. Peter?).[35] What can be seen today from this depiction is his figure preserved to the height of the neck, with a part of the nimbus, actually, the lower part of the nimbus above the neck. His is dressed in a yellowish robe – himation and a blue hiton, he is blessing with his right hand and holds an open scroll in the left hand. The text that was originally inscribed on the scroll has almost completely fallen off. The simplicity of the clothes and the blessing suggest the possibility that it could be a depiction of one of the saints, most probably St. Peter, who, according to the preserved examples, is usually depicted to the left of the entrance. As for the open scroll that he holds in his hand, it is noteworthy that the apostles are most often depicted with gospels (the four evangelists) or with folded scrolls (the rest of the apostles).[36] If this assumption is correct, then it should be considered that his counterpart to the south of the entrance was the depiction of St. Paul the Apostle. On this space, after the earthquake from 1555, the representation of the Archangel Michael was depicted in full length. It gives an important piece of information that even before, in the 12th century, a

---

[32] B. Ferjančić, *Sevastokratori u Vizantiji*, ZRVI 11 (1968), 141–191, especially 156–157.

[33] The mosaic of the Deesis in the monastery Hora contains only the representations of Jesus Christ and the Mother of God in full length. The founder, Sebastokratoros Isaak Comnenos, is depicted crouching behind the representation of the Mother of God with outstretched arms in a gesture of prayer; Ousterhout, *op. cit.*, ph. 7.

[34] Ferjančić, *op. cit.*, 156–157.

[35] R. Hamann-MacLean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 4), Giessen 1976, 270; Sinkević, *op. cit.*, 67; The representations of the saints St. Peter and Paul are depicted on the eastern wall of the narthex in Bačkovo. Namely, on the eastern wall in the first zone under the niche, with the representation of St. Mother of God, to the side of the entrance into the naos, the representations of St. Peter and Paul in full length are depicted. The two apostles are depicted in a nicely shaped space with arches and right next to the entrance, two archangels are depicted. The busts of these two apostles, together with the representations of two archangels, are depicted also in the narthex of the church in the Gelatian monastery from the 20's of the 12th century: Bakalova, *op. cit.*, 72, drawing 142 on p. 176. Among the later examples, painted more than century after in the narthex of the church St. Mother of God Perivleptos in Ohrid from 1295, on the eastern wall on both sides of the entrance in the naos, St. Peter and Paul are depicted with open gospels in their hands, and their counter-parts on the west wall are two other apostles, Philip and Thomas: P. Miljković-Pepek, *Deloto na zografite Miahilo i Eutihij*, Skopje 1967, 50. In the 14th century, the apostles can be seen on the western wall of the naos in the first zone, to the left and right of the entrance, such as in the case of Lesnovo: Gabelić, *op. cit.*, 133, where St. Peter holds a closed scroll and St. Paul an open book.

[36] *Ibid.*

Fig. 5. Christ from the Deesis, the fragments

Fig. 6. Saint Panteleimon on the wheel, the fragments

full-length saint not related to the Cycle of St. Panteleimon (scenes that begin on the southern half of the eastern wall) was depicted there. This would mean that in the narthex of Nerezi, to the left and right of the entrance, Sts. Peter and Paul, the apostles were depicted like at Bačkovo,[37] and in the monuments of the 14th century, where they almost regularly can be seen on the entrance of the western wall of the naos.[38]

The representation of St. Peter (?) is framed with red borders, which separates it from the next representation or composition painted in the continuation of the same wall to the north of the entrance. The existence of this border clearly indicates that the other saints depicted on this part of the wall were not aligned in a row, that is, they did not represent a single unit, as it is the case in the naos, but here we see several separated units, as emphasized meanings connected with the grouping of the saints. The border representation that should be taken into consideration while thinking about the possible selection of the depicted saints in this part is the representation of St. Symeon the Stylite. It is located at the end of the wall next to the entrance into the north-west chapel (Figure 3). The space on which this saint is depicted is completely in accordance with the established tradition of depicting the stylite saints in the Orthodox churches – beside the openings for entrances.[39] It should be expected that to the right of the entrance, one other stylite was depicted, maybe Daniel the Stylite, who was his contemporary.[40]

Regarding the first zone of the eastern wall, it seems that the question which saints, actually, which composition was depicted in the space between St. Peter the apostle (?) and the assumed stylite (?) to the right of the entrance into the north-west chapel, will remain open. On this part a considerable fragment of a fresco painting is preserved; unfortunately, its coloured layer has almost completely fallen off, with minimal traces of a dark background that hampers any assumptions or possible identifications.

On the grounds of everything previously stated, one can conclude that on the northern part of the eastern wall in the first zone to the right of the entrance, were depicted individual representations of saints in full length; altogether there were five representations, of which positively identified is the representation of St. Symeon the Stylite and another stylite saint (?), then the assumed representation of St. Peter the apostle, as well as one or two other representations of saints, that, unfortunately, will remain unidentified.

However, in the circumstances of a partial identification, their presence on this part of the wall enables us to assume the possible concept of the decoration of the northern and southern part of the eastern wall, as separated units that are completely different. Namely, the northern end of the wall was reserved for individual representations of saints in the first zone, while in the second zone, a founder's composition most probably was depicted. The border representation that separates the two units in terms of the concept of the program is the Deesis composition depicted in the lunette above the entrance.

The Deesis scene is depicted in the niche above the entrance into the naos, and it is in a very bad condition[41] (Figure 4) at present. In the middle of the scene, a part of the head of Jesus Christ is visible, with long dark hair and a nimbus with an inscribed cross[42] (Figure 5). To the right of

---

[37] Bakalova, *op. cit.*, 172.

[38] Gabelić, *op. cit.*, 133.

[39] I. M. Djordjević, *Sveti stolpnici u srpskom zidnom slikarstvu srednjeg veka*, ZLU 18 (1982), 41–52, especially 44–45.

[40] *Ibid.*, 46, crtež 1; S. Tomeković, *Monaška tradicija u zadužbinama i spisima arhiepiskopa Danila II*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, Belgrade 1991, 425–438, especially 426, 436.

[41] Miljković-Pepek, *Prilozi proučavanju crkve manastira Nereza*, 312–322, 316, ph. 2; idem, *Crkvata Sv. Pantelejmon vo seloto Nerezi*, 89–97, especially 91.

[42] The remains of a dark colour in the hair of Jesus Christ, clearly visible, do exclude the possibility that this is a representation of Jesus Christ Ancient of the Days with grey hair as seen by Ida Sinkević. In conditions of fallen off upper colour layer, it is very hard to make an assertion about the colour of the hair and the beard of Jesus Christ, but on the basis of the painting method used in Nerezi, a dark under-layer is used, that corresponds to the dark colour of the hair and not to a grey hair, as it is claimed by I. Sinkević. The same can be said of the identification of the representation of St. John

Christ, there are small remains of the nimbus with the face of the Mother of God (still visible), and parts of the blue omophorion that covers her head and the upper part of her body. To the left of Christ, visible are remains of blue colour and hardly perceptible lines of a drapery, which was interpreted as belonging to the one of the archangels, Michael of Gabriel, though it is much more likely that it, in fact, is the representation of St. John the Baptist.[43]

The rest of the painting program that is preserved in the narthex thematically belongs to the Cycle of scenes from the Life of St. Panteleimon.[44] All the researchers working on this Cycle so far have managed to identify six scenes of this Cycle. S. Tomeković identifies the basic five: three scenes on the southern wall: St. Panteleimon Saved from the Sea (Miracle of the Sea), the Trial, the Beheading and the Funeral of the Teacher of St. Panteleimon, Hermolaos with his friends Hermipos and Hermokrates. On the north wall, she identifies two more scenes: the Beheading (west) and the Funeral of St. Panteleimon (east).[45]

Ida Sinković confirms this identification with an attempt to identify one more scene on the eastern wall, that, according to her, illustrates the moment immediately after the torturing of St. Panteleimon on the wheel.[46]

According to our own observations, the remains of the original fresco painting that belonged to the whole of the painted cycle of scenes from the Life of St. Paneteleimon make it possible to positively identify two more scenes on the eastern wall, that is, to give more precise identification of the scene in the first zone of the eastern wall on the basis of new, in-so-far unnoticed details, and to point out one more scene from the second zone of the northern wall.

The first researchers of this Cycle noticed the remains of two fragments on the eastern wall, above the entrance into the southwest chapel (S. Tomeković and R. Hamann-MacLean),[47] while the wheel from the first zone of the eastern wall was noticed solely by Ida Sinković.[48] Namely, it is a large wheel, depicted in the first zone, down on the eastern wall; a large part of the lower part is preserved, while the upper part is completely destroyed (Figure 6). The wheel is rather large, painted with yellowish ochre and brown tones around the axis of the wheel, that has a shape similar to petals of open flowers. On the outer part of the wheel, faint traces of knives that are mentioned in the Life of St. Panteleimon. On the lower part of the wheel, a naked figure of a man with outstretched legs and arms is visible. The upper part of this figure with a part of the neck is badly damaged and can only be seen as a silhouette. The preserved still visible figure painted under the wheel refers to St. Paneleimon and the tortures he suffered on the wheel, described in his Life painted in the illustration of his Cycle in the church of St. Angelo in Formis, as well as on the famous icon from Sinai, where St. Panteleimon's hagiography is represented (13th century).[49] It means that this very figure that was not noticed by the former researchers belonged to the scene the Torturing of St. Panteleimon on the Wheel, and it covered a rather large surface on the eastern wall.[50] According to the arrangement of the preserved elements and their dimension, it should be assumed that the scene of the Torturing of St. Panteleimon on the Wheel painted in Nerezi covered almost one half of the surface of the eastern wall, in the space to the south of the entrance into the naos up to the preserved red border above the entrance into

[о]
..НЛА..
...ІПО..
..РНОКРАТ..
ТЕЛЕ[ІОУ]НТАІ:·–

Drawing 2. Beheading of Hermolaos and his disciples Hermipos and Hermokrates, the damaged inscription

...ОХѠΔІЕСѠ[?]НѴА[Л]
...ЕНМНѸСАТРЕТ

Drawing 3. Torturing of Saint Panteleimon on the Wheel, the damaged inscription

the south-west chapel, where the remain of one more wheel is present (judging from the remains of a part of a circle in yellow colour) and the figures of the two boys depicted in profile, as a part of the group of people that were observing the torture of the saint that was performed in front of the mob

---

the Baptist, where a part of drapery and blue colour in the background can be noticed, but there can hardly be any word about a wing seen by I. Sinković, *op. cit.*, 67. We need to mention that to the right of the head of St. Virgine the blue colour dissapears and one can see traces of a brown and gray underpainting. These traces belong to an object, possibly to a throne on which Jesus sat. We dont treating this problem in the moment because it demands a more the rough elaboration.

[43] *Ibid.*

[44] Tomeković, *Les répercussion du choix du saint patron*, 30–31; eadem, *Les cycles hagiographiques*, 1–22, on Nerezi: 4–5; Penkova, *op. cit.*, 35.

[45] Tomeković, *Les répercussion du choix du patron*, 30–31; eadem, *Les cycles hagiographiques*, 5, fig. 2.

[46] Sinković, *op. cit.*, 68–71.

[47] Tomeković, *loc. cit.*, gives a drawing of figures of two young boys with a remain of the architecture with an arch made from brick over the border in the second zone, but cannot successfully identify them; Hamann-MacLean, about the remain of the architecture with the brick arch gives two possibilities: that this is a cave where the saint was hiding with his friends, or it is the place where he was caught; the two figures painted above the entrance in the chapel, I. Sinković rightly relates to the wheel in the lower part, noticed only by her, but does not correctly identify the scene; Sinković, *op. cit.*, 68.

[48] *Ibid.*

[49] K. Weitzmann, *The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts*, in: *Byzantine Books and Bookmen*, Washington 1975, 85, ph. 22; Tomeković, *op. cit.*, 2, 7, figs. 1, 3; P. L. Vocotopoulos, *Funcioni e tipologia delle icone*, in: E. Bakalova – G. Pasarelli – S. Petković – A. Vasiliu – T. Velmans – P. L. Vocotopoulos, *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Byzancio*, Milano 2002, 109–151, ph. 101.

[50] On the Sinai icon, this scene is painted in the lower part of the frame, and chronologically precedes the scene of his execution; the wheel depicted on the icon is very similar to the one in Nerezi although it is of a dark colour, and St. Panteleimon is depicted under the wheel dressed in a green robe and red cloak.

Fig. 7. Saint Panteleimon on the Wheel, the fragments

(Figure 7).[51] Actually, as this scene is described in the Life of St. Panteleimon, his figure should be painted next to the wheel as on the preserved example from St. Angelo in Formis.[52]

In the Life of St. Panteleimon, the torturing on the wheel with knives chronologically follows after the scratching of his body with sharp objects and his enclosure among wild beasts, that was at the beginning of his tortures.[53] It should be expected that all the three scenes were depicted on this part of the wall. It can be assumed with great probability that the upper part of the wall in the second zone, the torture with the scratching of his body and the burning of his wounds were depicted. From the scene of the torture of St. Pantleimon with the scratching of his body with sharp objects, that in Nerezi was depicted at the end of the second zone on the eastern wall, to the south in the space above the entrance into the chapel, at present only a small part is preserved – it depicts a furnace with a burning fire (Figure 8). Namely, what can be seen here is a painted architectural element of so far unidentified building with a semi-circular red brick arch, that R. Hamann-MacLean interpreted as a cave in which the saint was hiding, or that it is a place where he was betrayed and captured.[54] Svetlana Tomeković did not identify this fragment; however, although on her drawing she fairly registers the elements of the furnace, she did not succeed in noticing the flame painted with greyish-white lines.[55] It is this very scene with the painted furnace with searing flames in this part of the space that clearly identifies it as the scene of the Torturing of St. Panteleimon with Scratching and Burning of His Wounds with Fire. Likewise, it should be assumed that the act of the scratching of the body of St. Panteleimon was painted a little bit to the north of the painted furnace. On the famous Sinai icon from the 13th century,[56] this scene was painted in the right section of the frame, chronologically following the Miraculous Healing of the Paralyzed, painted in the left corner of the frame, and under the Demolition of the Idols.

On this icon, too, the scratching of the naked body of St. Panteleimon is the initial scene that starts the illustration of his suffering, and on it, he is represented in full size, naked with hands and feet tied to a pillar. To the left and right of the figure, two figures scratching his naked body with rakes were painted. This scene does not contain traces of a furnace, as it is the case in Nerezi.

It is noteworthy, however, that the fire is related to another scene from the Life of St. Panteleimon, and that is the Torturing of St. Panteleimon with Melted Iron, also painted on the Sinai icon. In this scene, St. Panteleimon is painted naked in a cauldron placed above a heap of burning firewood; it is in the central part of the scene situated in front of an architectural decoration.

---

[51] In the upper parts, above the heads of these boys preserved is the end of the text, which was once inscribed in two rows. At the end of the second row, the signature of the name of St. Panteleimon can be read: in the first row, one reads: ΟΧΩΔΙΕC(ΩΙΠΥΛ) in the second row reads: ...EHM(O)NYCA ΔHPETI.

[52] Tomeković, *op. cit.*, fig. 1.

[53] J. Popović, *Žitija svetih (za juli)*, Manastir Ćelije 1975, 655–670.

[54] Hamann-MacLean, *op. cit.*, 272; Sinkević, *op. cit.*, 68, she only states the view of Hamann-MacLean but does not question it.

[55] Tomeković, *op. cit.*, 4, fig. 2a, paroi est; eadem, *Les répercussion du choix du patron*, 30, fig. 4.

[56] Weitzmann, *loc. cit.*

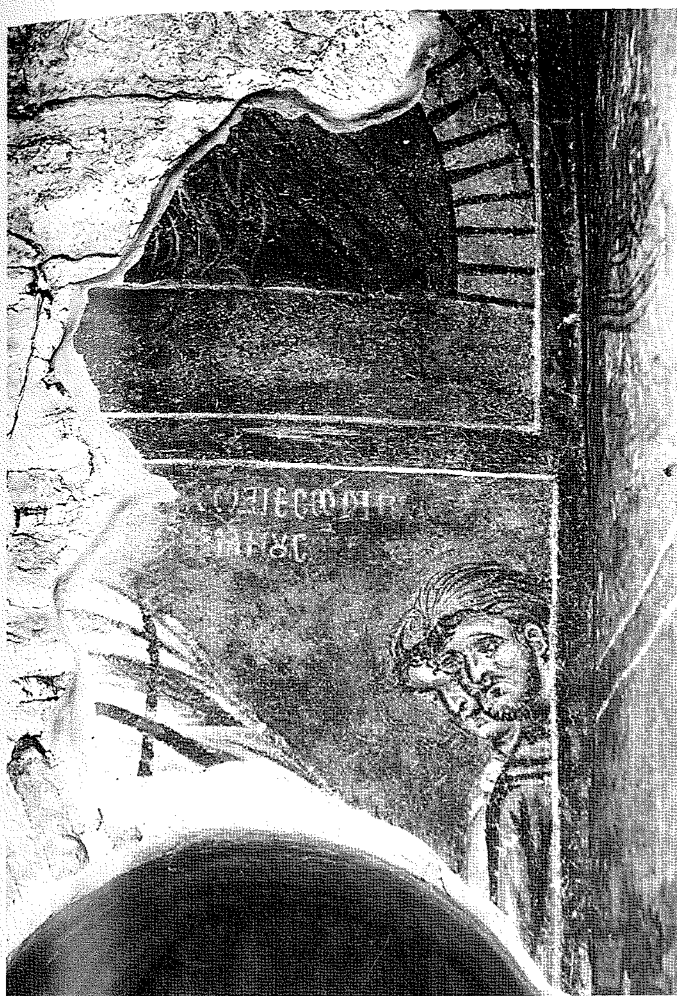


Fig. 8. A furnace with a burning fire from the Scraping of Saint Panteleimon

Fig. 9. Summoning of Saint Hermolaos and his disciples before emperor Maximian

The preserved fragments from the fresco painting program on the southern end of the northern wall suggest that the first three scenes from his torture were painted there. It is to be expected that on the remaining part of the wall, that is to the south of the Deesis, were also painted scenes related to the beginning of the Cycle; in other words, they chronologically follow the events from his Life. Thus, in the second zone, the scene St. Panteleimon before Emperor Maximian could have been painted and below it St. Panteleimon Among Wild Beasts.

The conducted research pertaining to the preserved fragments of the fresco program on the southern part of the eastern wall leads to the assumption that the first two scenes from the Sufferings of St. Panteleimon were depicted there, as follows: the Scratching and Burning of His Wounds with Fire in the second zone and the Torturing with the Wheel in the first zone. The existence of these scenes indicates that the illustration of the Life of St. Pantleimon in Nerezi started from the second zone on the southern part of the eastern wall, and that while on it were depicted his sufferings, they do not represent his miracles, from which none has been preserved. It is noteworthy, too, that they chronologically follow the events comprising his life, as indicated by the subsequent three scenes in the first and second zone of the southern wall.

The next scenes painted in the first zone of the southern wall refer to the Summoning of St. Hermolaos, St. Panteleimon's teacher, before emperor Maximian; time-wise, in the Life, it follows after the torturing of St. Panteleimon with the wheel (Figure 9). The Life records that Hermolaos appeared before emperor Maximian accompanied by his disciples Hermipos and Hermokratos, in the same manner as presented in the scene at Nerezi.

At the very beginning of the southern wall next to the entrance into the south-western chapel, on a beautifully adorned throne was painted the sitting figure of the emperor Maximian with his left hand raised as a sign of his addressing a group of people (altogether five) led by St. Hermolaos.[57]

This scene is not contained in the up to now preserved cycles of the Life of St. Panteleimon.[58]

In Nerezi, a consistent follow up of the events from the Life of St. Panteleimon is marked in the next scene situated to the west of the opening in the south wall; it features the beheading of Hermolaos and his disciples Hermipos and Hermokrates in the aftermath of their refusal to renounce Christ[59] (Figure 10). A very firm identification of this scene

[57] It is noteworthy that outside the menological cycle, the representation of St. Hermolaos is painted in the church of St. Nicholas, the village of Manastir from 1271. His representation is depicted on the north wall in the first zone of the south nave, next to the representation of St. Andrew Stratilatis. He is depicted in a yellowish robe and a reddish cloak, with a face of an older man, grey, medium-long beard, and short grey hair. His face, with the exception of the damages on the left eye, is well preserved and fits the typological characteristics of St. Hermolaos from Nerezi. He is in the gesture of blessing with his right hand and holds a closed gospel in his left hand: D. Koco -- P. Miljković-Pepek, *Manastir*, Skopje 1958, 79, fig. 96.

[58] Tomeković, *loc. cit.*; eadem, *Les cycles hagiographiques*, loc. cit.

[59] Eadem, *Les répercussion du choix du saint patron*, 30; eadem, *Les cycles hagiographiques*, 5, fig. 4.

Fig. 10. Beheading of Saint Hermolaos and his disciples Hermipos and Hermokrates

Fig. 11. Saint Panteleimon at the Bottom of the Seal, the fragments

Drawing 4. Beheading of Saint Panteleimon, the damaged inscription

is confirmed by way of the still visible traces of the signatures, as well as of the remains of the scene depicting their execution.[60]

In the bottom part of the scene is presented the beheading of St. Hermolaos in front of a grave, and above it a soldier (whose head is missing at the present) is painted, at the moment he is wielding the sword. Under the representation of St. Hermolaos there are remains of the figure of another halloed saint, probably one of his disciples awaiting the execution.

In the upper part of the scene, their dead bodies wrapped in white burial shrouds and disposed in a common marble grave are depicted.

In the second zone of the southern wall, the scene St. Panteleimon at the Bottom of the Sea was depicted; the lower parts of the figures of St. Panteleimon and St. Hermolaos are preserved[61] (Figure 11).

The scene the Beheading of St. Panteleimon is painted on the western part of the northern wall facing the scene of the beheading of his teacher.[62] The positive identification of this scene is possible based on the well-preserved representation of

[60] The remains of the signature of this scene are depicted on the eastern end and can be followed in four rows: in the first row, the name of Hermolaos was inscribed and the last two letters are now visible: ..Μ⟨Ο⟩ ΛΑ; in the second row, was inscribed the signature of Hermipos of which are readable the last: …ΙΠΟΣ. The name of Hermokrates was inscribed in the third row and most of its letters are preserved ⟨ΧΕ⟩ ΡΜΟΚΡΑΤ⟨ΕΣ⟩. In the last, fourth row preserved are the remains of the word: ΤΕΛΕ ⟨Ι ΟΥ⟩ ΝΤΑΙ… In translation, this word means 'died' (by sword). This word that means died in the menological scenes is regularly written or inscribed beside the event in which the death of some saint cut by sword is depicted. It is very likely that in Nerezi was also inscribed the word – sword, ξίφος, in one of the forms often used by the scenes connected with someone's beheading: P. Mijović, *Menolog. Istorijsko-umetnička istraživanja*, Belgrade 1973, 259–284; the reading of this word by I. Sinkević as – ΤΕΛΕ⟨ΙΟΥ⟩ΤΑΙ in the sense of τελειόω, translated as "to become a perfect Christian", is completely wrong: Sinković, *op. cit.*, 69, n. 281. It is necessary to note that on the basis of the Orthodox practice, present on the preserved scene of menological character, the inscribed signatures by the scenes always refer to the event depicted, and do not have some indirect meaning as an epithet, that will emerge as a consequence of that event. This note of ours can be checked by reviewing the scenes of menological character, in his case connected related to the death of a saint, where beside the image with the signature, once more is assigned the mode in which he was executed. For more examples of this kind, see in: Mijović, *op. cit.*, 255–390.

[61] Tomeković, *op. cit.*, 5, fig. 4b.

[62] Eadem, *Les répercussion du choix du saint patron*, 31; eadem, *Les cycles hagiographiques*, 5, fig. 4; Sinković, *op. cit.*, 71.

Fig. 12. Beheading of Saint Panteleimon

St. Panteleimon. From the remains of this scene, the representations of three figures are still discernible; on the very end of the wall to the west, a figure with hands raised to the sky is painted. Most probably, it represents one of the observers of the event. In the central part of the composition in its middle, the figure of the soldier with unsheathed sword is visible, immediately after he had beheaded St. Panteleimon[63] (Figure 12).

The scene of the funeral of St. Panteleimon is painted on the eastern part of the northern wall.[64] The saint is depicted wrapped in a white burial shroud, with a nimbus, at the moment while two figures are laying down his dead body into the grave (Figure 13). In the upper part of the scene above the head of St. Panteleimon, a figure of a priest is depicted. He is holding a censer in his right hand at the moment he is performing the funerary rite. The same scene is painted on the Sinai icon. Unlike this one here, there is only one figure of a young man that is lying the body of St. Panteleimon into the grave, and in the upper part, above the head, there is a priest at the moment he is administering the service.

In the second zone above the funeral of St. Panteleimon on the northern wall, visible are remains of another scene that could hardly be identified so far. This fresco is badly damaged – everything that can be seen is one figure with outstretched arms. Judging from the posture of the figure, it can only be assumed that this is someone's torture or execution. The traces of nimbus in this scene are visible. One can still see clearly the figure of a man with blood coming out of his cut throat. In the upper part above the neck the nimbus with the head and the upper part of the neck with blood coming out of it can be seen too. The presence of the nimbus and the scene of the beheading itself could reference to the Beheading of St. Panteleimon, which was perhaps painted two times, in accordance to the hagiography.

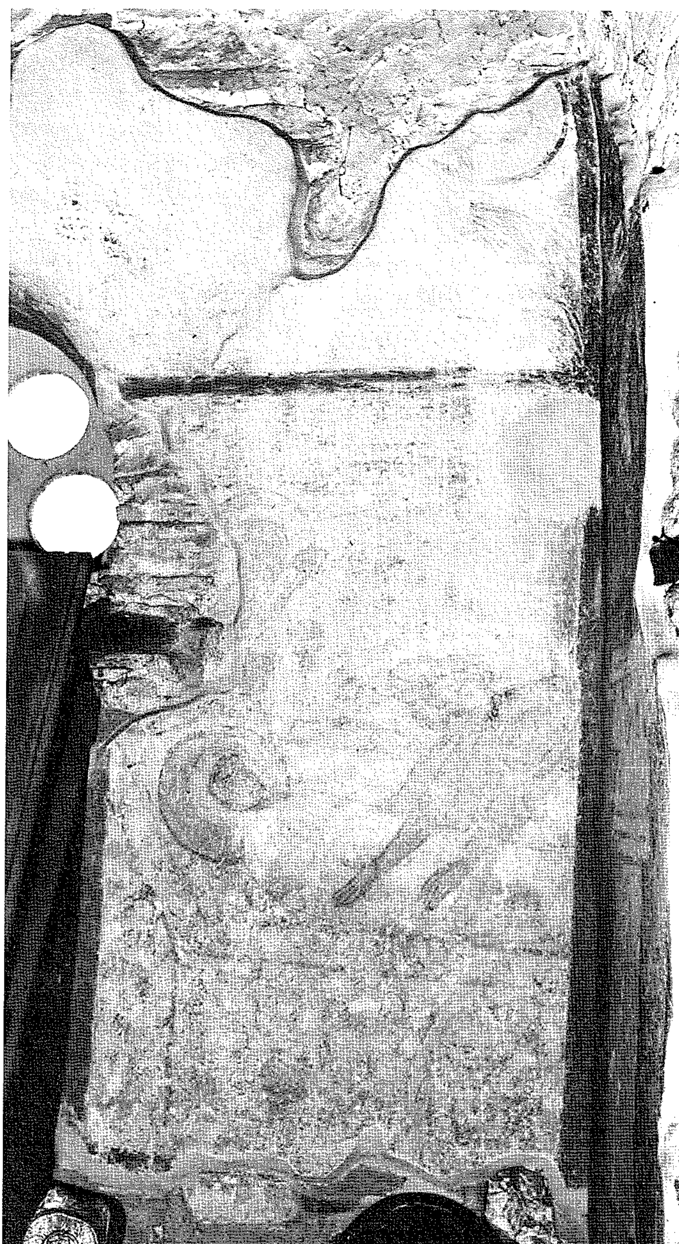


Fig. 13. Funeral of Saint Panteleimon

The fresco paintings on the western wall are not preserved, and it is hard to speculate which scenes of the cycle were depicted there. It could have been his miracles or a special program that was not related to the cycle of scenes from the life of St. Panteleimon. The question about the painting program of the ceiling remains to be unsolved as well. It could have been designed like in the church St. Sofia in Ohrid.[65]

As it is widely known, the preserved cycle of scenes from the life of St. Panteleimon in Nerezi represents the old-

[63] Tomeković, *op. cit.*, 5–6. Some signatures are preserved in the right corner above the head of St. Panteleimon: …HMO⟨N⟩ | ZIΦEI TE | ⟨ΛE⟩IOY⟨N⟩TAI. It is possible that the scene of the first failed attempt of the Beheading of St. Panteleimon is painted here, mostly because of another scene located above his burial, in which traces of blood dripping out of his cut neck. There is basis for such a hypothesis in the hagiography; Popović, *op. cit.*

[64] Tomeković, *op. cit.*, 5, fig. 2b; Sinkević, *op. cit.*, 71.

[65] S. Radojčić, *Prilozi za istoriju najstarijeg ohridskog slikarstva*, ZRVI 8/2 (1964), 355–381, especially 370–372; P. Miljković-Pepek, *Materijali za istorijata na srednovekovnoto slikarstvo vo Makedonija III. Freskite vo naosot i narteksot na crkvata Sv. Sofija vo Ohrid*, Kulturno nasledstvo 3 (1971), 1–25, especially 16–22.

est known preserved cycle fresco painted in a Byzatine church depicted ever.[66] With regard to this, it is impossible to make comparisons of the choice, iconography, and the features of the cycle at Nerezi because examples for comparisons are missing. An exception from this could be the Sinai icon, previously mentioned, but this is an object of special character and function, different from the one of the narthex at Nerezi. The Sinai icon features a special concept of the selection of scenes related to his life, miracles, and sufferings, that is, it contains scenes with a character of a saint's Life.[67]

It seems that in Nerezi the selected choice from the Life of St. Panteleimon was quite different. Although fragmentarily preserved, starting from the southern half of the eastern wall through the southern wall to its counterpart, the north wall, the thematic idea related to St. Panteleimon's passions can be clearly followed. With regard to this, there is a possibility that his miracles were not painted with the intention of emphasizing his martyrdom. This conclusion is reasonable as long as the whole concept of the program of the narthex is kept in mind seen in a wider context with the program and the character of the side chapels. The function of the side chapels, especially the north-west one, points to their function to serve as a solitary prayer space for monks.[68] This is further supported by the selection of saints around the entrance into the chapel with the representation of St. Symeon the Stylite as an example of greatest monastic discipline and since from the sufferings of the patron saint, the Great Martyr Panteleimon.[69] In accordance with the Orthodox tradition, in this space at Nerezi are presented the main venues for earning the Kingdom of Heaven through three different sorts of exploits and sacrifice: martyr's sufferings and sacrifice of St. Panteleimon at the time of the persecution of Christians, the greatest monastic exploit of the stylites, and the exploit of the Nerezian monks that took place in the north-west chapel, where the open tomb is preserved, as a permanent reminder of death.[70] Such a didactic conception incorporated also the founder's composition with the Deesis, that by way of his example of mercy and just power before the ministry shows the path for gaining a place in the Kingdom of Heaven.

---

[66] The painted cycle of scenes in Nerezi from the Life of St. Panteleimon in Nerezi, represents the oldest so far known example of the fresco program painted in the programs of Byzantine churches. The second, fully preserved extensive cycle of scenes from the Life of St. Panteleimon is painted on the Sinai icon, dated at the beginning of the 13th century, where 16 scenes are depicted and can be chronologically followed, beginning on the upper part of the icon: The Meeting of St. Painteleimon and St. Hermolaos; St. Hermolaos Teaches St. Panteleimon; St. Panteleimon Finds the Dead Child Bitten By a Snake; Resurrection of the Dead Child; St. Panteleimon Shows the Dead Snake to St. Hermolaos; St. Panteleimon Baptized by St. Hermolaos; The Healing of the Blind; the Demolition of the Idols; the Healing of the Paralyzed; Scratching of the Saint; the Torturing with Melted Iron; The Saint Thrown to Wild Animals; St. Panteleimon at the Bottom of the Sea; the Torture of St. Panteleimon on the Wheel; The Beaheading of St. Panteleimon; the Funeral of St. Panteleimon. Two scenes from the cycle of St. Panteleimon are also depicted on the Moscow Menologue (cod. 382, fol. 101r): Tomeković, *Les répercussion du choix du saint patron*, 31; Sinković, *op. cit.*, 70–71.

[67] K. Weitzmann, *The Icon Program of the 12 and 13 Centuries at Sinai*, ΔΧΑΕ 12 (1984), 63–116; Vocotopoulos, *op. cit.*, 101.

[68] D. Bardžieva-Trajkovska, *Za programata na zapadnite kapeli vo Nerezi*, Kulturno nasledstvo 22–23 (1995/1996), 7–37.

[69] On the north wall, right next to the entrance into the north-western chapel, the scene of funeral of St. Panteleimon is depicted.

[70] Bardžieva-Trajkovska, *op. cit.*, 15–17, especially 17.

Нови елементи сликаног програма у нартексу цркве у Нерезима

Донка Барџиева-Трајковска

Од некадашње целине сликаног програма нартекса у Нерезима данас је сачуван само мали део, и он у фрагментарном стању. И поред тога, сачувани фрагменти подстицајни су за истраживање и пружају могућност за откривање првобитне тематике и идејне основе живописа. До сада обављена истраживања омогућују класификацију фрагмената у три посебне целине или групе. То су: циклус сцена из живота светог Пантелејмона, затим композиција Деизиса, насликана изнад улаза у наос, и представе у првој и другој зони на северном делу источног зида. Може се закључити да је циклус Светог Пантелејмона започињао јужно од улаза у наос, то јест јужно од композиције Деизиса, продужавао се по целој површини јужног зида, прелазио на северни зид и ту се, на његовом источном делу, завршавао. Истраживањима јужног дела источног зида потврђено је да је у првој зони била насликана сцена Мучења светог Пантелејмона на точку, а у другој зони Гребање светог Пантелејмона оштрим оружјем. Тиме се број идентификованих сцена циклуса Светог Пантелејмона повећао на седам. У другој зони северног дела источног зида сачуван је можда најинтересантнији фрагмент. Ту се јасно препознаје доњи део владарске представе – пурпурни јастук декорисан драгим камењем и бисерима, као и доњи део фигуре: ноге и рубови одежде украшени драгим камењем. Мада је у науци постављена теза да се ту налазила представа цара Максимијана, пред кога је био доведен свети Пантелејмон, сматрамо да фрагмент упућује на фронтално постављену фигуру тадашњег византијског цара. Управо због тога верујемо да је овде, десно од Деизиса, била насликана ктиторска композиција, идејно непосредно повезана са Деизисом, што је у духу цариградске традиције коју је ктитор Нереза следио.

Прво путовање светог Саве у Палестину*

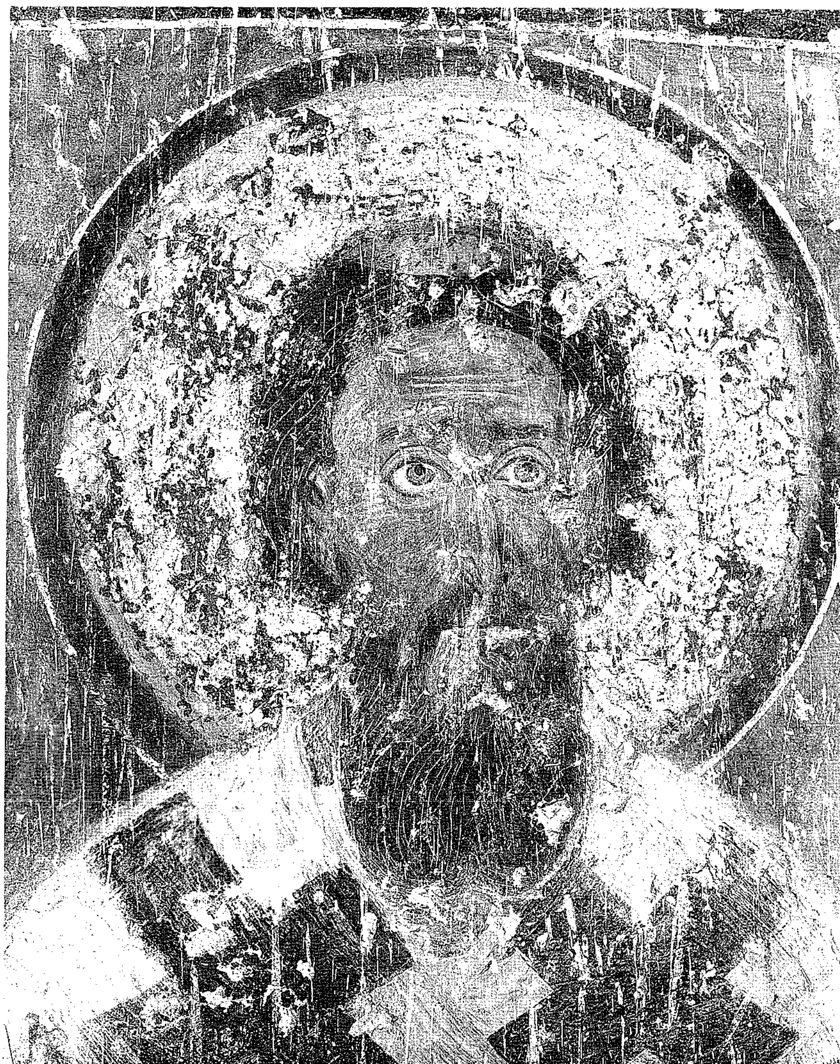
Миодраг Марковић

UDK 929.731 Sveti Sava : 94(497.11:495.02)(093.32)"12"

У раду су исцрпно коментарисани описи првог ходочашћа светог Саве – Доментијанов и Теодосијев. Посебна пажња посвећена је хронологији ходочашћа, а истраживање је обухватило и Савино повратно путовање из Свете земље, то јест његове посете цару Јовану III Ватацу, светогорским манастирима и Солуну.

Темељи за проучавање ходочасничких путовања светог Саве у Палестину постављени су још шездесетих година XIX века, када је Ђура Даничић објавио Доментијаново и Теодосијево житије првог српског архиепископа.[1] Већ након неколико година појавио се први научни рад у коме се говорило о Савиним ходочашћима. Руски архимандрит Леонид (Кавељин), писац тог рада, ограничио се, међутим, на препричавање Доментијанових и Теодосијевих навода, не упуштајући се у критичку оцену извора и коментаре њихових међусобних разлика.[2] Нажалост, такав приступ следили су и скоро сви аутори који су касније писали о ходочашћима светог Саве. У својим освртима на архиепископова поклоничка путовања они су обично парафразирали Доментијана и Теодосија, уз понеко узгредно или сумарно запажање везано за хронолошка питања и околности у којима су се ходочашћа догодила.[3]

Постоји, ипак, неколико радова који су допринели томе да познавање Савиних путовања у Свету земљу буде



Сл. 1. Свети Сава, фреска из Милешеве настала неколико година пре првог Савиног ходочашћа, између 1220. и 1227, снимак Душан Тасић (пре конзерваторско-рестаураторских радова)

---

* Овај текст је био приложен као *appendix* уз магистарски рад *Значај првог путовања светог Саве у Палестину за архитектуру и живопис средишта Српске архиепископије*, одбрањен новембра 1998. године на Филозофском факултету у Београду пред комисијом коју су сачињавали проф. др Иван Ђорђевић, проф. др Љубомир Максимовић, проф. др Марица Шупут и др Гојко Суботић, дописни члан САНУ. Овде се публикује у делимично измењеном виду.

[1] *Живот Светога Симеуна и Светога Саве, написао Доментијан*, ed. Ђ. Даничић, Биоград 1865; *Живот светога Саве, написао Доментијан*, ed. Ђ. Даничић, Биоград 1860 (= *Теодосије Хиландарац, Живот Светога Саве, издање Ђ. Даничића*, ed. Ђ. Трифуновић, Београд 1973; даље: *Теодосије*). О времену настанка два житија v. н. 33. О њиховим новијим издањима и преводу на савремени српски језик v. н. 18.

[2] Архимандрит Леонид, *Сербская иноческая община в Палестине*, Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете 3 (1867), часть III, 42–44. Учени руски архимандрит заслужан је и за упознавање шире читалачке публике са Савиним ходочашћима. Наиме, он је издвојио делове архиепископових житија у којима су описана његова ходочашћа и издао их као засебну свеску угледног *Православног палестинског зборника*, v. Архимандрит Леонид, *Путешествия святого Саввы архиепископа сербского*, С. Петербург 1884 (Православный палестинский сборник, выпуск 5). Доментијанов опис ходочашћа (стр. 27–75) ту је издат према Даничићевом издању из 1865. године, а Теодосијев (стр. 1–26) према једном руском рукопису с краја XV века.

[3] Cf. нпр. Н. Дучић, *Историја Српске православне цркве од првијех десетина VII в. до наших дана*, Биоград 1894, 107–109, 111–115; Н. Ружичић, *Историја Српске цркве* 2, Београд 1895, 176–183, 191–198; А. Гавриловић, *Свети Сава. Преглед живота и рада*, Београд 1900, 161–166, 189–197; T. R. Georgevich, *Serbia and the Holy Land*, The Journal of Theological Studies 19 (1918), 99, 102–103; В. Ћоровић, *Свети Сава*, Бравство 16 (1921), 26–28; А. Гавриловић, *Историја Српске православне цркве*, Београд 1927, 63–65, 66–69; С. М. Димитријевић, *Поклоничка (хаџијска) путовања*, Београд 1933, 42–43; А. Јелачић, *Црквено-политичка путовања св. Саве у св. земљу*, in: *Глас право-*

знатно боље него што је било када су објављени основни извори. На првом месту треба поменути студију Димитрија Витковића из 1926. године којом су разјашњене многе појединости другог ходочашћа, нарочито његов итинерар.[4] Хронологију ходочашћа утврдио је десет година касније Драгутин Анастасијевић, убедљиво показавши, на основу Доментијановог сведочења, да је Сава кренуо на пут 1234, да је ускршњи пост 1235. године (од 25. фебруара до 7. априла) провео на Синају и да је, при повратку у отаџбину, умро у бугарској престоници Трнову јануара 1236.[5]

Прво ходочашће није било предмет монографске студије, али су поједина питања у вези с њим претресана у више наврата. При томе је још од краја XIX века највећа пажња посвећивана Савином повратку из Свете земље, посебно разлозима због којих је Сава посетио цара Јована III Ватаца. Већ је Андра Гавриловић 1900. године претпоставио како је Сава управо приликом посете никејском владару добио пристанак патријарха Германа да српски епископи могу сами бирати и хиротонисати свог архиепископа.[6] Та претпоставка понављана је током првих деценија прошлог века, а даље ју је развио и највише на њој инсистирао Станоје Станојевић.[7] Оспорио ју је, међутим, Никола Радојчић,[8] да би у новијој литератури била скоро потпуно одбачена.[9] Историчари данас обично објашњавају посету Ватацу политичким мотивима, а слично се тумачи и архиепископова посета солунском цару Теодору I Анђелу, о којој је, такође, више пута писано.[10] И Савина посета Светој Гори, учињена након сусрета с Ватацем, а пре одласка у Солун, била је предмет истраживања. Од радова посвећених тој теми посебно су значајни текстови Мирјане Живојиновић који бацају више светла на Савин боравак у Кареји и истовремено доприносе прецизнијем утврђивању хронологије првог ходочашћа.[11]

Мирјана Живојиновић се бавила и једном темом која је у непосредној вези са самим ходочашћем. Реч је о ктиторским подухватима светог Саве предузетим током његовог првог боравка у Палестини.[12] О томе су претходно писали Владимир Розов[13] и Душан Глумац,[14] а недавно се на Савину ктиторску делатност у Акру осврнуо и Давид Јакоби, врстан познавалац историје тог града.[15]

За боље познавање ходочашћа светог Саве заслужан је и Драгутин Костић, који је проучавао питање Доментијановог учешћа у тим ходочашћима. На основу „тачног обележавања Савине маршруте“, „тачног бележења где се Сава само поклањао, где је и службу служио, где је веће прилоге давао, где себе, родитеље и брата Стевана уписивао за помен, где је починуо на путу“, „честог давања топографских података“ и „именовања лица с којима је Сава долазио у везу“, Костић је закључио како је Доментијан био Савин сапутник на првом путовању у Свету земљу.[16]

славља, Скопље 1933, 20–22; M. Crnjanski, *Sveti Sava*, Beograd 1934, 105–106, 112–113; С. Станојевић, *Свети Сава*, Београд 1935, 62–72, 86–92; J. Радонић, *Свети Сава и његово доба*, Ср. Карловци 1935, 42–45, 47–50; Н. Радојчић, *Свети Сава*, Годишњица Николе Чупића 44 (1935), 42–43, 44–47; П. Поповић, *Свети Сава*, Годишњица Николе Чупића 47 (1938), 272–274, 275–278; M. S. Aranicki, *Rastko Nemanjić – Der Heilige Sava*, Wien 1940, 33–37, 40–43; Αρχιμανδρίτης Κάλλιστος (Μηλιαράς), *Οδοιπορικόν του αγίου Σάββα, αρχιεπισκόπου Σερβίας*, Νέα Σιών 35 (1940), 91–112; Епископ Николај, *Живот св. Саве*, Шабац 1986 (= N. Velimirović, *The Life of St. Sava*, Libertyville 1951), 86–92, 100–114; М. Станић, *Сава Немањић*, Београд 1955, 30–32; Архимандрит Јустин Поповић, *Живот Светога Саве и Светога Симеона*, München 1962, 132–135, 140–151; Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве* I, Београд 1991² (прво издање: Минхен 1962), 99, 101–106, 108–118; Д. Кашић, *Свети Сава*, in: *Српска православна црква, 1219–1269. Споменица о 750-годишњици аутокефалности*, Београд 1969, 28–31; M. Matejić, *Biography of Saint Sava*, Columbus 1976, 67–73, 77–80; Д. Оболенски, *Шест византијских портрета*, Београд 1991 (= D. Obolensky, *Six Byzantine portraits*, Oxford 1988), 164–167, 168–170; Д. Калезић, *Свети Сава за живота и по смрти*, in: *Свети Сава*, red. К. Миловановић – Д. Калезић, Никшић–Београд 1995, 45–48; G. Podskalsky, *Die Jerusalemwallfahrt in der bulgarischen und serbischen Literatur des Mittelalters*, Byzantinoslavica 56 (1995), 681–683.

[4] Д. Витковић, *Друго путовање св. Саве по источним светим местима. Критичко посматрање података Доментијана и Теодосија*, Браство 20 (1926), 1–16.

[5] Д. Анастасијевић, *Свети Сава је умро 1236. године*, Богословље 11/3 (1936), 237 sq.

[6] Гавриловић, *Свети Сава*, 165, 187–188, н. 42.

[7] С. Станојевић, *Свети Сава и независност српске цркве*, Глас СКА 161 (1934), 241–250; idem, *Свети Сава*, 68–70. Cf. и Радонић, *Свети Сава*, 45; Ф. Гранић, *С. Станојевић, Свети Сава и независност српске цркве*, ГСНД 14 (1935), 256–257; Г. Острогорски, *Писмо Димитрија Хоматијана Св. Сави и одломак Хоматијановог писма патријарху Герману о Савином посвећењу*, in: *Светосавски зборник*, књ. 2, Београд 1938, 95.

[8] Н. Радојчић, *Свети Сава и автокефалност Српске и Бугарске цркве*, Глас СКА 179 (1939), 218 sq, 232 sq.

[9] Cf. нпр. Слијепчевић, *Историја*, 103–105, 112 sq; С. Ћирковић, *Православна црква у српској средњовековној држави*, in: *Српска православна црква, 1219–1969*, 38 sq; Б. Ферјанчић, *Автокефалност Српске цркве и Охридска архиепископија*, in: *Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, red. В. Ј. Ђурић, Београд 1979, 65–72; Ј. Тарнанидис, *Колико је св. Сава као личност могао да утиче на остварење автокефалије Српске цркве*, *ibid.*, 57–62; *Историја српског народа* (даље: *ИСН*) I, Београд 1981, 317 (Д. Богдановић); Оболенски, *Шест портрета*, 157–158; М. Благојевић, *Србија у доба Немањића*, Београд 1989, 69–70; С. Ћирковић, *Срби у средњем веку*, Београд 1995, 58. За другачије мишљење cf. В. Мошин, *Уговор св. Саве са светогорским протатом о земљи за виноград*, Glasnik Državnog muzeja u Sarajevu. Društvene nauke, sv. I (1946), 104; Matejić, *Biography*, 70–72; П. И. Жаворонков, *Никейско-болгарские отношения при Иване II Асене (1218–1241)*, in: *Византийские очерки*, Москва 1977, 201 н. 27.

[10] Cf. нпр. М. Живојиновић, *О боравцима светог Саве у Солуну*, Историјски часопис 24 (1977), 71; Б. Ферјанчић, *Србија и византијски свет у првој половини XIII века (1204–1261)*, ЗРВИ 27–28 (1989), 137–139; Б. Ферјанчић – Љ. Максимовић, *Свети Сава и Србија између Епира и Никеје*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, red. С. Ћирковић, Београд 1998, 23–24. У вези са Савином посетом Ватацу v. и Б. Миљковић, *Хиландарски Часни крст и стара манастирска ставротека*, ЗРВИ 38 (1999/2000), 287–297.

[11] М. Живојиновић, *Историја Хиландара I. Од оснивања манастира 1198. до 1335. године*, Београд 1998, 92–94; eadem, in: *Actes de Chilandar, I: Des origines à 1319*, ed. M. Živojinović, V. Kravari, Ch. Giros, Paris 1998, 32. Cf. и eadem, *Les rapports entre Vatopédi et les moines Serbes à l'époque de la fondation du monastère Serbe de Chilandar*, in: *Ιερά μονή Βατοπεδίου. Ιστορία και τέχνη*, Αθήνα 1999, 41.

[12] М. Живојиновић, *Ктиторска делатност светога Саве*, in: *Сава Немањић – свети Сава*, 15–24.

[13] В. Розов, *Свети Сава и Срби у Светој земљи и на Синају*, Мисао 28 (1928), 334–336; idem, *Сербы в Палестине и на Синае*, in: *Труды IV-го съезда русских академических организаций за границей, в Белграде 16–23. сентября 1928 года*, ч. I, Белград 1929, 195–196; idem, *Страница из живота светога Саве (Свети Сава и Света земља)*, Споменик СКА 69 (1929), 95–104.

[14] Д. Глумац, *Српске задужбине у Палестини*, Гласник, службени лист Српске православне цркве XXVII/10–12 (1. XII 1946), 239–244.

[15] D. Jacoby, *Three Notes on Crusader Acre*, Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins 109/1 (1993), 83–88.

[16] Д. Костић, *Је ли Доментијан био ученик Савин и сапутник му по светим местима?*, Glasnik Jugoslovenskog profesorskog društva 13 (1933), 936–937, 942.

И немачки историчар Јоханес Пахлич бавио се једним питањем које се тиче оба Савина ходочашћа. Он је у својим радовима о јерусалимском патријарху Атанасију II писао о патријарховим сусретима с првим српским архиепископом.[17]

Итинерар првог ходочашћа детаљније је анализиран само у оквиру коментара који прате нова издања Савиних житија, најпре Доментијановог (Радмила Маринковић), затим Теодосијевог (Димитрије Богдановић) и, недавно, опет Доментијановог (Љиљана Јухас-Георгиевска).[18] Ради лакшег праћења текста житија, ту су изнети основни подаци о светим местима и светилиштима које је посетио први српски архиепископ. Истовремено је већина тих места прецизно идентификована и понегде су, истина сасвим ретко, наводи Доментијана и Теодосија упоређени са оним што је, на основу других извора, познато о изгледу палестинских светиња у првим деценијама XIII века.[19] Тумачења разлика у описима Савиног итинерара и овде су, ипак, изостала, а није учињен ни покушај да се оцени који је од два описа веродостојнији.

Хронологија

У расположивим изворима није изричито наведено када је свети Сава кренуо на своје прво ходочашће у Палестину, али је на основу казивања Доментијана и Теодосија извесно да се то догодило после смрти Стефана Првовенчаног и Радослављевог крунисања за краља.[20]

О дану и месецу смрти краља Стефана обично се говори на основу податка из тзв. Данилчевог типика насталог 1416. године (НБС, *бр. 649*). Ту је забележено да је краљ умро 24. септембра.[21] Година краљеве смрти у новијој литератури одређује се на основу уводног пасуса из *Житија краља Уроша* архиепископа Данила II, где је наведено да је Стефанов наследник на српском престолу – Радослав – „био краљ у свом отачаству“ шест година.[22] Како је на основу једне Радослављеве повеље Дубровнику познато да је он свргнут с власти у првој половини 6742. године од стварања света, то јест између 1. IX 1233. и 4. II 1234,[23] појавила су се два различита датовања смрти Стефана Првовенчаног – у 1227. или 1228. годину.[24] Чини се, ипак, да је 1227. година вероватнија, јер она више одговара податку о шестогодишњој Радослављевој владавини: ако је Стефан умро 24. септембра 1227, његов најстарији син заиста је владао око шест година (најмање пет година и једанаест месеци, а највише шест година и четири месеца); ако је пак Првовенчани умро 24. септембра 1228, Радослав је владао око пет година (најмање четири године и једанаест месеци, а највише пет година и четири месеца).[25]

Данилов податак о трајању владавине краља Радослава није једини аргумент за тврдњу да је Стефан Немањић умро 1227. На исти закључак упућује и Доментијаново сведочење да су Стефанове мошти пренете из Студенице у Жичу пре Савиног првог путовања у Свету земљу. Одмах након описа последњих тренутака, смрти и погреба Стефановог, старији животописац светог Саве наводи како је архиепископ после неког времена („**по врѣмени**“) пренео тело свог брата у „Спасов дом“.[26] Додуше, тај исказ је у хронолошком погледу прилично неодређен, али се на основу потоњег Доментијановог казивања закључује да је до преноса Стефановог тела дошло пре Савиног одласка на прво ходочашће. Архиепископ је, наиме, одмах по повратку с пута обавио у Жичи „упокојену молитву“ над Стефановим гробом.[27] Судећи по средњовековним хагиографским изворима, појава да се покојниково тело најпре сахрани у привремени, а касније пренесе у трајни гроб није била ретка. При томе је пренос најчешће вршен на прву годишњицу смрти, понекад уз утврђивање знакова Божије милости на покојнику.[28] Истини за вољу, разлози за пренос Стефановог тела из Студенице у Жичу

---

[17] J. Pahlitzsch, *Athanasios II, a Greek Orthodox Patriarch of Jerusalem (c. 1231–1244)*, in: *Autour de la première croisade*, ed. M. Balard, Paris 1996, 469–471; idem, *Graeci und Suriani im Palästina der Kreuzfahrerzeit. Beiträge und Quellen zur Geschichte des griechisch-orthodoxen Partriarchats von Jerusalem*, Berlin 2001, 264–269.

[18] *Доментијан, Живот светога Саве*, превод Л. Мирковић, red. Р. Маринковић, in: *Стара српска књижевност* I, red. Д. Павловић, Нови Сад – Београд 1970, 241–255, 381–434 (= *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот светога Симеона*, превод Л. Мирковић, red. Р. Маринковић, Београд 1988, 169–183, 356–363); *Теодосије, Житије светог Саве*, превод Л. Мирковић, red. Д. Богдановић, Београд 1984, 159–165, 268–272 (= *Теодосије, Житија*, превод Л. Мирковић – Д. Богдановић, red. *Д. Богдановић*, Београд 1988, 223–229, 352–356); Љ. Јухас-Георгиевска, in: *Доментијан, Житије Светога Саве*, red. Љ. Јухас-Георгиевска и Т. Јовановић (даље: *Доментијан*), Београд 2001, 279–311, 479–490.

[19] Ту се првенствено мисли на коментаре Љ. Јухас-Георгиевске (in: *Доментијан*, 479–490) који су засновани на књигама: D. Nastić, *Jerusalim. Istorija i vodič*, Beograd 1977, и В. В. Поповић, *О Светој земљи*, Београд 1979.

[20] *Доментијан*, 273–281; *Теодосије*, 165–166.

[21] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, бр. 5014.

[22] *Животи краљева и архиепископа српских, написао архиепископ Данило и други*, ed. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 5.

[23] А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права (од XII до краја XV века)*, Београд 1926, 26 sq (бр. 18).

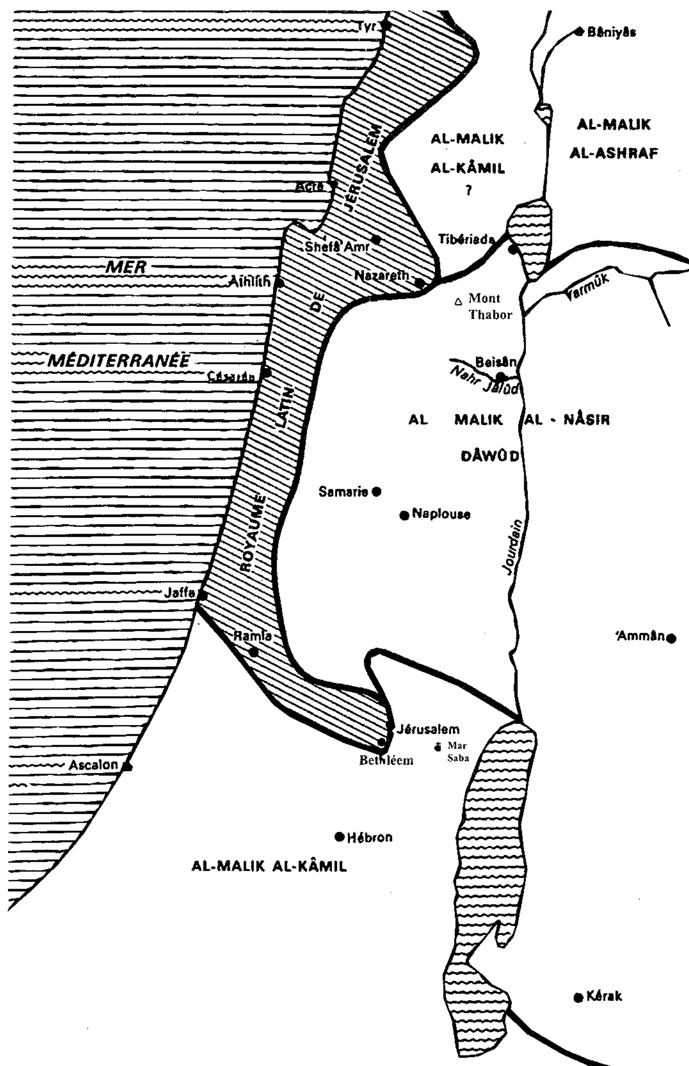
[24] Тако, на пример, 1228. као годину краљеве смрти прихватају: К. Јиречек, *Историја Срба* I, Београд 1952^{2}, 172; Б. Ферјанчић, in: *ИСН* I, 308; Оболенски, *Шест портрета*, 148, 163. Гледиште да је први Немањин наследник на престолу умро 1227. заступали су: Љ. Ковачевић, *Неколико хронолошких исправака у српској историји*, Годишњица Николе Чупића 3 (1879), 362–366; Гавриловић, *Свети Сава*, 160–161; Ћоровић, *Свети Сава*, 26; С. Ћирковић, *Зета у држави Немањића*, in: *Историја Црне Горе* 2/1, Титоград 1970, 11; J. V. A. Fine, *The Late Medieval Balkans. A Critical Survey from the Late Twelfth Century to the Ottoman Conquest*, Ann Arbor 1987, 49, 135; A. Kazhdan – A.-M. Talbot, *Stefan the First-Crowned*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium* (даље: *ODB*), 3, New York – Oxford 1991, col. 1948; Ј. Калић, *Стефан Првовенчани*, in: *100 најзнаменитијих Срба*, red. З. Костић, Београд 1993, 6. Занимљиво је да се у српским летописима млађе редакције, за које се сматра да су настали у XV веку (*Стари српски родослови и летописи*, red. Љ. Стојановић, Београд – Ср. Карловци 1927, XLVII, LVI, 170, 174, 178, 182, 188, 195), наводи како је Стефан Првовенчани умро 1223/1224. године, али тај податак у новије време нема присталица због другачијег вредновања поменутог сведочења Данила II. Раније су га прихватали, поред осталих: И. Павловић, *Смрт Стефана Првовенчаног и сина му Радослава у хронолошком погледу*, Отаџбина II/5 (1880), 575–581; Љ. Ковачевић, *Жене и деца Стефана Првовенчанога. Прилог критици извора за српску историју XIII века*, Глас СКА 60 (1901), 31; С. Станојевић, *Мошти Стевана Првовенчаног у Војводини*, Гласник Историског друштва у Новом Саду III/1 (1930), 50; idem, *Свети Сава*, 61.

[25] Cf. Мошин, *Уговор св. Саве*, 101.

[26] *Доментијан*, 274.

[27] *Доментијан*, 274, 314.

[28] V. нпр. D. Abrahamse, *Rituals of death in the middle Byzantine period*, The Greek Orthodox Theological Review 29/2 (1984), 132–133.



Сл. 2. Територија Јерусалимске краљевине након мировног споразума склопљеног 18. фебруара 1229. године (према Џ. Пруеру)

још увек нису сасвим разјашњени,[29] али је скоро извесно да у српској средини гроб није отваран пре него што је прошла бар једна година од покојникове смрти.[30] Како је врло вероватно да је Сава кренуо на ходочашће у пролеће 1229,[31] проистиче да је између Стефанове смрти и Савиног поласка у Свету земљу могло протећи више од годину дана само ако је прововенчани краљ умро 24. септембра 1227. Не сме се, наравно, изгубити из вида Теодосијев навод да је Сава тек после повратка из Палестине пренео братовљеве мошти у Жичу,[32] али чини се да поверење пре треба поклонити Доментијану, јер је он био савременик догађаја о коме је реч.[33]

Поред датума смрти Првовенчаног, постоји, изгледа, још један *terminus post quem* за датовање првог Савиног ходочашћа. У историографији се с правом верује да се српски архиепископ одлучио да путује у Палестину тек после потписивања мировног уговора који су склопили Фридрих II, свети римски цар, и Камил, египатски султан. Тим уговором су Јерусалим и још нека места у Светој земљи враћени хришћанима после више од четрдесет година муслиманске власти (слика 2).[34] Уговор је потписан 18. фебруара 1229, а Фридрих је 17. марта исте године свечано ушао у град.[35] Вест о ослобођењу Јерусалима брзо је стигла у Европу, па се већ у пролеће 1229. и у Србији могло знати да поново постоји могућност слободног и безбедног обиласка најважнијих светих места у Палестини.[36]

Сазнавши добре вести, Сава није много оклевао да крене у посету ослобођеним светињама Палестине. До таквог закључка долази се посредним путем, на основу података који омогућују да се ближе одреди када се први српски архиепископ вратио са ходочашћа. И Доментијан и Теодосије наводе да се Сава при повратку из Свете земље сусрео с царем Теодором I Анђелом у Солуну,[37] а тај сусрет се морао десити пре него што је цар био поражен и заробљен у бици код Клокотнице. Ако се има у виду да је поменута битка највероватније вођена у првој половини априла 1230. и да Теодор I у свој изненадни поход на бугарску државу није кренуо из Солуна него из правца Једрена, удаљеног више од 400 километара од његове престонице, постаје скоро извесно да се српски архиепископ сусрео са солунским царем пре пролећа 1230.[38] За преци-

---

[29] Cf. Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 43–44 (са старијом литературом). Судећи по хагиографским и иконографским изворима, Стефан Првовенчани убрајан је међу светитеље тек од XVII столећа, v. нпр. Станојевић, *Мошти*, 50–65; Ђ. Сп. Радојичић, *Хагиолошки прилози о последњим Бранковићима*, Гласник Историског друштва у Новом Саду III/3–4 (1939), 287; Л. Мирковић, *Романов типик*, Зборник Матице српске за друштвене науке 13–14 (1956), 53–54, 57; idem, *Типик архиепископа Никодима*, Богословље 17/1 (1958), 81; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 51–56; М. Шакота, *Студеничка ризница*, Београд 1988, 109–111; *Зидно сликарство манастира Дечана*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 40.

[30] Cf. нпр. *Свети Сава, Сабрана дела*, ed. Т. Јовановић, Београд 1998, 184, 186, 188; *Доментијан*, 410–416, 426–430; *Теодосије*, 203–208, 214–216; *Животи краљева и архиепископа српских*, 99–100, 159–160, 263–264, 289–290, 314–318.

[31] V. о томе infra.

[32] *Теодосије*, 174–175.

[33] Доментијаново *Житије светога Саве* довршено је 1242/1243. или, што је мање вероватно, 1253/1254. године, cf. нпр. М. Ј. Динић, *Доментијан и Теодосије*, ПКЈИФ 25/1–2 (1959), 10–12; П. Поповић, *Доментијан*, ПКЈИФ 25/3–4 (1959), 213–214; Ћирковић, *Срби у средњем веку*, 120. Теодосијево житије првог српског архиепископа датује се у крај XIII или почетак XIV века, cf. Д. Богдановић, in: *Теодосије II*, 14–17.

[34] Први је Савину одлуку да крене на ходочашће довео у везу за Фридриховим преузимањем Јерусалима Константин Јиречек, v. C. Jireček, *Geschichte der Serben* I, Gotha 1911, 303, а касније су то мишљење прихватили скоро сви писци Савиних биографија, v. нпр. Станојевић, *Свети Сава*, 62; Оболенски, *Шест портрета*, 165. За другачије гледиште v. Јелачић, *Црквено-политичка путовања*, 20–21; Мошин, *Уговор св. Саве*, 99, 103–104.

[35] Према мировном споразуму, латинском Јерусалимском краљевству враћени су, поред Јерусалима (са коридором до Јафе), Витлејем, Назарет и део северне Галилеје, cf. J. Prawer, *Histoire du royaume latin de Jérusalem* II, Paris 1970, 175–213, 275–276, Carte VII; Th. C. van Cleve, *The Emperor Frederick II of Hohenstaufen, Immutator Mundi*, Oxford 1972, 179–233, Map 3; K. R. Giles, *The Emperor Frederick II's Crusade, 1215–c.1231*, Keele 1987, 161–215, 254–255.

[36] Одмах по крунисању Фридрих II упутио је писмо краљу Енглеске и папи, а његов извештај Гргуру IX употпунио је својим писмима царев пратилац Херман од Салце, вођа тевтонских витезова. Осим тога, и латински патријарх Геролд послао је већ 26. марта 1229. писмо папи са извештајем о царевом уласку у град, v. W. Jacobs, *Patriarch Gerold von Jerusalem. Ein Beitrag zur Kreuzzügsgeschichte Friedrichs II*, Aachen 1905, 38 sq; W. Hotzelt, *Kirchengeschichte Palästinas im Zeitalter der Kreuzzüge, 1099–1291*, Köln 1940, 196–197; Van Cleve, *Emperor Frederick*, 223 sq. Писма упућена из Свете земље могла су стићи до италијанских лука за мање од месец дана (v. литературу наведену у н. 44).

[37] *Доментијан*, 312, 314; *Теодосије*, 173–174.

[38] О Клокотничкој бици v. нпр. В. Н. Златарски, *История на българската държава презъ средните векове* III, София 1940, 338–342; D. M. Nicol, *The Despotate of Epiros*, Oxford 1957, 109–111; Α. Σταυρίδου-Ζαφράκα, *Νίκαια και Ήπειρος τον 13ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1990, 82–83. За датум битке v. *Ryccardi de Sancto Germano notarii, Chronica*, ed. C. A. Garufi, Bologna 1937 (*Rerum italicarum scriptorum* VII/2, fs. 2), 166;

зније датовање треба узети у обзир чињеницу да је Сава, на путу за отаџбину, пре доласка у Солун посетио „Анатолију“, то јест цара Јована III Ватаца, и неколико светогорских манастира. Повратна маршрута укључивала је, дакле, две дуге пловидбе – од Акра до неке Ватацове луке (вероватно Смирне) и од Ватацове луке до Атоса.[39] Како, према средњовековним критеријумима, није било нимало упутно пловити Медитераном у касну јесен и током зиме, то јест између почетка новембра и почетка марта, врло је вероватно да је Сава напустио не само Свету земљу него и територију Никејског царства пре краја октобра 1229.[40] До сличног датовања стиже се и другим путем. Постоји, наиме, добар разлог за претпоставку да је лађа којом је Сава кренуо ка „Анатолији“ исловила из Акра већ у лето 1229. Реч је о поменутом Доментијановом наводу из кога следи да је српски архиепископ ускоро по повратку у Србију обавио у Жичи „м(о)л(и)твоу покоину“ над гробом свог брата Стефана. Уколико се тај навод доведе у везу с годишњицом краљеве смрти 24. септембра, као што је недавно, чини се сасвим основано, учинила Мирјана Живојиновић, следило би да је први српски архиепископ поново био у отаџбини пре последњих летњих дана 1229. године.[41]

У вези са хронологијом првог Савиног ходочашћа важно је водити рачуна и о томе да су током средњег века бродови из западних лука полазили за Сирију и Палестину само два пута у години. Први пут су лађе с трговцима и ходочасницима исплољавале после Ускрса, а други пут после Ивањдана (24. јун), с тим што је пролећни полазак често одлаган до почетка маја.[42] У Венецији је, штавише, то било правило – према одредбама морнаричког статута из 1229. године, било је предвиђено да први полазак бродова за Исток буде 8. маја.[43] Сва је прилика да се Сава приликом првог ходочашћа одлучио за пролећни термин, с обзиром на оно што је претходно речено о хронологији његовог повратка у Србију. То би значило да је лађа на којој су се налазили српски ходочасници предвођени архиепископом запловила ка Истоку у другој половини априла или у првој половини маја 1229 (Ускрс је те године био 15. априла). Евентуално померање датума поласка ка другој половини маја било би у супротности не само с подацима о „возном реду“ лађа које су пловиле у Свету земљу него и с подацима до којих се долази проценом трајања Савиног путовања, заснованом на закључку да се српски архиепископ већ 24. септембра 1229. налазио у Жичи. Извесно је, наиме, да је Сава током првог

cf. и Nicol, *op. cit.*, 110; D. I. Polemis, *The Doukai. A contribution to Byzantine prosopography*, London 1968, 89; Благојевић, *Србија*, 86; Ферјанчић–Максимовић, *Свети Сава и Србија*, 23.

[39] О етапама Савиног повратка с првог ходочашћа и питању Ватацове луке у којој се српски архиепископ искрцао v. детаљније infra.

[40] Још од антике па све до краја XIII века сматрало се да је најбезбедније пловити од средине маја до краја септембра. Пловидба од почетка марта до средине маја и од краја септембра до почетка новембра сматрана је ризичном, док је од почетка новембра до почетка марта море било затворено за пловидбу, v. J. Sottas, *Les messageries maritimes de Venise aux XIVe et XVe siècles*, Paris 1938, 138, 163; E. de Saint-Denis, *Mare clausum*, Revue des études latines 25 (1947), 196 sq; J. H. Pryor, *Geography, technology, and war. Studies in the maritime history of the Mediterranean, 649–1571*, Cambridge 1991², 3–4, 87–88, 117. Cf. и F. Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, New York 1976, 248–249, 264.

[41] Cf. Живојиновић, *Историја Хиландара*, 94, где се наводи да је „Сава у Србију стигао пре 24. септембра [1229], јер његови биографи спомињу да је присуствовао давању помена Стефану Првовенчаноме“. Цитирано тумачење није образложено, али постоји више разлога због којих је прихватљиво. Наиме, када се узме у обзир да је реч о надгробном молитвословљу („сътворивь молитвоу покоиноу надь гробомь любовнаго си брата“; *Доментијан*, 314), из разматрања се морају искључити опште заупокојене службе и заједнички молитвени помени умрлих, а од тзв. специјалних заупокојених богослужења, намењених појединачном помену преминулих, најпре треба помишљати на годишњи помен, који је обично укључивао и панихиду (парастос) над гробом (cf. А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока I*, Киев1895, *Заупокойные службы*, in: *Христианство, энциклопедический словарь* I, red. С. С. Аверинцев, Москва 1993, 553–554; *Свети Сава. Сабрана дела*, 104–105, 144–145; *Byzantine monastic foundation documents. A complete translation of the surviving founders' typika and testaments*, ed. J. Thomas – A. Constantinides Hero, Washington 2000, 700, 840, 1087–1088, 1555, 1660). Истина, надгробна панихида је у средњем веку вршена не само на годишњицу смрти покојника него и на трећи, девети и четрдесети дан од његовог представљења [v. нпр. Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве. Други, посебни део*, Београд 1983³, 177–179; Γ. Κ. Σπυριδάκης, *Τα κατά την τελευτήν έθιμα των Βυζαντινών εκ των αγιολογικών πηγών*, ΕΕΒΣ 20 (1950), 167–171; *Byzantine monastic foundation documents*, 494, 546, 550, 1020, 1229], али евентуална претпоставка да се овде ради о помену у трећи, девети или четрдесети дан није могућа због тога што је Стефан Првовенчани умро још пре Савиног поласка у Свету земљу (cf. supra). На исти закључак о карактеру и типу заупокојене службе коју је Сава обавио над гробом Првовенчаног упућује и то што оба Савина животописца сведоче како је он по повратку са свог првог ходочашћа већу пажњу посветио успомени брата него успомени оца. Иако је Симеон Немања већ био уврштен међу светитеље, Сава се у Студеници само поклонио очевим моштима (*Доментијан*, 314), то јест целивао је очев „часни гроб“ (*Теодосије*, 174), да би одмах затим над гробом брата у Жичи обавио посебно заупокојено богослужење. До таквог поступка могло је доћи само ако се Сава вратио у отаџбину у време годишњег помена првовенчаног краља (монаха Симона). О томе да је Сава над гробом брата обавио годишњи помен говори и Теодосијево казивање: „... ѡ памети брата своего ... светоую и божьственноую слоужбоу сьврьшивь...“ (*Теодосије*, 174–175; за тумачење cf. Епископ Николај, *Живот св. Саве*, 94; Архимандрит Јустин, *Живот Светога Саве*, 135). Додуше, служба је, према Теодосију, обављена у Студеници, а не у Жичи, али та разлика између два животописа (v. supra) нема значаја за одређивање датума Савиног повратка са првог ходочашћа у Свету земљу. Поводом питања Савине „покојне молитве“ над Стефановим гробом у Жичи треба имати на уму и то да је први српски архиепископ, по угледу на Евергетидски типик, уврстио у Хиландарски и Студенички типик поглавља у којима је прописано „како подобаеть пѣти панахиде ктиторωмь“. Реч је о упутствима за вршење годишњег помена Симеона Немање (13. II) и његове супруге, монахиње Анастасије (21. VI), а у посебном поглављу били су предвиђени и годишњи помени других личности које су учиниле нешто „достојно“ за Хиландар и Студеницу, v. *Свети Сава, Сабрана дела*, 104, 144. Будући да и остали познати византијски ктиторски типици садрже упутства таквог карактера, не треба сумњати у то да је типик Жиче такође предвиђао годишњи помен ктитора. Cf. C. Galatariotou, *Byzantine ktetorika typika: a comparative study*, REB 45 (1987), 93–94, н. 30; *Byzantine monastic foundation documents*, 493–449, 544–546, 550, 700, 823, 840, 927, 967, 1021, 106–1087, 1162–1163, 1228–1229, 1555–1556, 1561, 1567–1568, 1660.

[42] W. Heyd, *Histoire du commerce du Levant au moyen-âge*, Leipzig 1936², 180–181; E. H. Byrne, *Genoese shipping in the twelfth and thirteenth centuries*, Cambridge 1930, 33, 50; M. Boulet, *Le commerce médiéval européen*, in: *Histoire du commerce* II, ed. J. Lacour-Gayet, Paris 1950, 242–243; U. Tucci, *I servizi marittimi veneziani per il pellegrinaggio in Terrasanta nel medioevo*, Studi veneziani 9 (1985), 48, 53; Pryor, *Geography*, 3–4; idem, *The voyages of Saewulf*, in: *Peregrinationes tres: Saewulf, John of Würzburg, Theodericus*, ed. R. B. C. Huygens, Turnhout 1994, 36. Cf. и Braudel, *Mediterranean* I, 264.

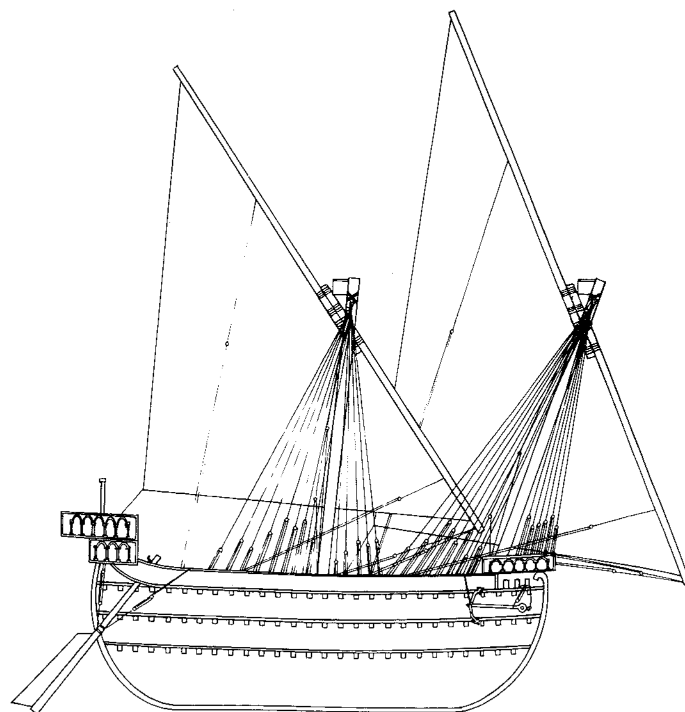
[43] Sottas, *Messageries maritimes*, 138, 163 (последњи полазак млетачких бродова из левантских лука за Венецију био је предвиђен за 8. октобар). Крајем XV столећа, када се из Венеције пловило за Јафу само једном годишње, лађе су исплољавале тек после Спасовдана, што значи најраније 2. маја, v. *Francesco Suriano, Treatise on the Holy Land*, ed. T. Bellorini and E. Hoade, Jerusalem 1949, 33.

ходочашћа само у путу провео најмање два и по месеца,[44] за обилазак светилишта у Јерусалиму и околини биле су му потребне бар две недеље, а и остале посете и послови што их је обавио током путовања (активности у вези са оснивањем задужбине на Сиону, обилазак најважнијих светилишта Галилеје, боравак у гостима код никејског цара, боравак на Светој Гори, са задржавањем у Кареји, Ватопеду и Хиландару, кратак сусрет с царем Теодором I у Солуну) захтевали су одређено време, можда и више од месец дана.[45] Осим тога, не треба сметнути с ума да се Сава по повратку у отаџбину, пре доласка у Жичу, сусрео с краљем Радославом и свратио у Студеницу.[46]

Пловидба до Свете земље

Према сведочењу Доментијана, краљ Радослав је Сави пред полазак у Свету земљу дао „свако довољство, што је требао на пут: злато много и друге потребе, колико требаше".[47] Доментијан не помиње место где се Сава укрцао на лађу, а то не чини ни Теодосије, али он наводи да је српски архиепископ са својом пратњом дошао „на западно море у Далмацију".[48]

Судећи по осталим поменима Далмације у млађем житију светог Саве, под тим појмом се у наведеном контексту подразумевала област која се као једна од четири „поморске земље" помиње у титулатури првих Немањиних наследника на српском престолу.[49] Њен територијални опсег и границе нису сасвим јасни, али је извесно да је чинила географску и политичку целину с „Диоклитијом" (Зетом) и да се у приморском делу простирала од источних обала Боке Которске до ушћа Дрима, укључујући све веће луке у држави Немањића – Котор, Будву, Бар и Улцињ.[50] Од њих



Сл. 3. Ђеновљански једрењак из XIII века (цртеж Џ. Е. Дотсон)

---

[44] У средњем веку се од јадранске до палестинске обале обично пловило од четири до шест седмица, зависно од броја успутних станица и услова за пловидбу, v. нпр. Sottas, *op. cit.*, 160, 163–183; Pryor, *Geography*, 3, 36, 51–53, 74–75; N. Ohler, *The medieval traveler*, Woodbridge 1995², 98–99; cf. и Braudel, *Mediterranean* I, 264–265, 361–363. За повратак је, међутим, из различитих разлога, укључујући и неповољан смер медитеранских ветрова, било потребно знатно више времена, тако да је Савина пловидба од палестинске обале до главне никејске луке Смирне морала потрајати бар двадесет, а од Смирне до Атоса најмање пет дана [cf. нпр. Архимандрит Леонид, *Паломники-писатели петровского и послепетровского времени или путники во святой град Иерусалим*, Чтения 3 (1873), часть V, 86–88; Braudel, *op. cit.*, I, 264–265; Pryor, *op. cit.*, 36]. Остале релације које је Сава превалио током свог првог путовања у Палестину биле су сасвим кратке (највише два дана пута), изузев деонице од Јерусалима до Назарета (око 150 km), која се могла прећи за четири-пет дана, и две завршне етапе пута, од Хиландара до Солуна (преко 150 km) и од Солуна до рашке земље (преко 400 km), за које је било потребно бар петнаест дана. Поређења ради, ваља подсетити да је 1197. године Симеон Немања са својом пратњом превалио пут од Студенице до Ватопеда за двадесет пет дана (од 8. октобра до 2. новембра), v. Ф. Баришић, *Хронолошки проблеми око године Немањине смрти*, Хиландарски зборник 2 (1971), 52, 56. О брзини путовања у средњем веку v. Г. Шкриванић, *Путеви у средњовековној Србији*, Београд 1974, 40–42; Ohler, *op. cit.*, 97–98, 101; G. Berings, *Transport and Communication in the Middle Ages*, in: *Kommunikation und Alltag in Spätmittelalter und früher Neuzeit: internationaler Kongress*, Wien 1992, 69–72; cf. и Braudel, *op. cit.*, I, 355–379.

[45] Овде треба придодати два предаха у Јерусалиму, проведена у дружењу са патријархом Атанасијем, и краће задржавање у Акру до проналажења лађе „која иде у Анатолију". Све у свему, сме се претпоставити да је Савино одсуствовање из Србије проузроковано његовим првим путовањем у Палестину трајало бар четири и по месеца (cf. infra). Мишљење И. Коларића [*Тиховања и хожденија Саве Немањића*, Летопис Матице српске 457/1 (1996), 176; idem, *Свети Сава Српски, харизма и мит*, Ниш 1998, 225] да је то ходочашће трајало око два месеца није прихватљиво, изузев ако су у ауторову процену укључени само Савин одлазак у Свету земљу и боравак у њој, закључно са исплољавањем из Акра.

[46] V. о томе infra.

[47] *Доментијан*, 278.

[48] *Теодосије*, 166.

[49] Теодосије помиње Далмацију само двапут, једном када наводи земље великог жупана Немање („... самодржавно владаше свим српским земљама што се зову Диоклитија, Далматија, Травунија", v. *Теодосије*, 3), а други пут када описује Савину посету александријском патријарху; наводно је патријарху јављено из Јерусалима да му у госте стиже „архиепископ Далматије и Диоклитије" (*Теодосије*, 187). Јасно је да се на оба места под Далмацијом подразумевао део српске државе, мада су непрецизно наведене и земље којима је владао Немања, као и Савина архиепископска титула. У првом случају Теодосије је, изгледа, погрешно разумео одговарајуће место из Доментијановог житија светог Саве, где се јавља својеврсна комбинација основног и проширеног облика владарске титуле првих Немањића, уз изостављање Хумске земље („Када је ... превелики жупан Немања самодржавно царевао свом српском земљом и поморском, и Диоклитијом и Далмацијом и Травунијом", v. *Доментијан*, 2). Теже се објашњава Савина титула, која се у таквом виду не јавља ни у једном извору [cf. М. Југовић, *Титуле и потписи архиепископа и патријараха српских*, Богословље IX (1934), 254–257]. Чак и ако је, тежећи аутентичности, Теодосије желео да у оквиру епизоде о кореспонденцији Јерусалимске и Александријске патријаршије покаже како су Грци титулисали светог Саву, његова формулација није ваљана. Сам Теодосије раније наводи да је Сава у Никеји рукоположен за „архиепископа све српске земље" (*Теодосије*, 131), а на основу писама Димитрија Хоматијана рекло би се да је први српски архиепископ у грчкој средини називан „архиепископом Србије" [*Demetrii Chomateni ponemata diaphora*, ed. G. Prinzing, Berlin – New York 2002, 298, 377; cf. и J. Darrouzès, *Ekthésis néa. Manuel des pittakia du XIVe siècle*, REB 27 (1969), 40]. Према Доментијану, Сава је актом васељенског патријарха био постављен за „архиепископа свим српским земљама и поморским", v. *Доментијан*, 200. Проширени облик интитулације првих Немањића („**краль вьсе срьбьске ꙁемьлѥ и диѡклитиѥ и дальматиѥ и травоу-ниѥ и хьльмьске ꙁемлѥ**") јавља се само током прве половине XIII века [v. нпр. *Стефан Првовенчани. Сабрана дела*, ed. Љ. Јухас-Георгиевска, Т. Јовановић, Београд 1999, 110, 124; cf. С. Станојевић, *Студије о српској дипломатици. II: Интитулација*, Глас СКА 92 (1913), 143–151; М. Динић, *Српска владарска титула за време Царства*, ЗРВИ 5 (1958), 9], али се појам Далмације као једне од поморских земаља у држави Немањића задржао код Срба и након Теодосијевог времена, cf. нпр. Стојановић, *Стари српски записи* I, бр. 55.

[50] Cf. нпр. С. Новаковић, *Земљиште радње Немањине*, Годишњица Николе Чупића 1 (1877), 207; Г. А. Шкриванић, *Именик географских назива средњовековне Зете*, Титоград 1959, 15–20; Р. Новаковић, *О*

се, међутим, једино Будва у историографској литератури наводи као полазна тачка Савиног путовања у Палестину 1229. године.[51] Такво мишљење никада није било посебно образложено, али нема сумње да за њега постоје добри разлози. Као што је познато, Данило II у *Житију архиепископа Арсенија* саопштава да је Сава на друго ходочашће кренуо управо из Будве.[52] Како је реч о путовању предузетом свега пет година након првог ходочашћа, није нелогично претпоставити да је његово организовање у много чему било засновано на искуствима стеченим приликом претходног, успешно обављеног пута у Свету земљу. Осим тога, Сава се, по свој прилици, није случајно определио да 1234. године пловидбу на исток започне из Будве. Према новијим истраживањима, већ тада су у граду или његовој непосредној околини постојали поседи Српске архиепископије, а и одраније се знало да су архијереји Српске цркве имали посебан однос са Будвом.[53] Уколико је, као што се чини, за тај однос заслужан свети Сава, део објашњења свакако треба тражити у чињеници да је у Будви био веома развијен култ светог Саве Освећеног, монашког узора првог српског архиепископа и светитеља према коме је он исказивао посебно поштовање.[54] Још од 1141. године тамо је постојала црква посвећена славном палестинском пустиножитељу,[55] а изгледа да је негде од истог времена он поштован и као патрон града.[56] У вези са Савином одлуком да на своје друго ходочашће крене из Будве не сме се занемарити ни околност да се тај град налазио у близини седишта зетског епископа, манастира Светог арханђела Михаила на Превлаци. Арханђелски манастир био је у првим деценијама XIII века најважнија од ретких оаза православља у целом зетском приморју и, без сумње, најпогодније место где је српски архиепископ могао одсести уочи поласка на далеки пут.[57]

Насупрот ономе што је речено у вези с Будвом, мало шта би упућивало на претпоставку да је Сава на своје прво палестинско ходочашће кренуо из Котора, Бара или Улциња. Једино би се, можда, Котор могао узети у обзир, јер је представљао далеко најважнију луку у српској држави,[58] а био је, такође, сасвим близу седишта зетског епископа. Уз то, у самом граду постојао је двор Немањића, саграђен још у време Стефана Немање.[59]

Када се говори о месту Савиног укрцавања на лађу, на известан опрез упућује и један детаљ из Теодосијевог описа архиепископовог поласка на друго ходочашће. Теодосије, наиме, наводи како је Сава „опет" дошао на „западно море", али, за разлику од описа првога ходочашћа, није поменута „Далмација" него „Диоклитија".[60] Можда је до те неподударности два описа дошло нехотице, због схватања Далмације као приморског дела „Диоклитије", или

неким питањима граница Србије крајем XII и почетком XIII в., Зборник Филозофског факултета IX–1 (1967), 138; М. Благојевић, *Преглед историјске географије средњовековне Србије*, Зборник Историјског музеја Србије 20 (1983), 69–70, 73. Да би се до краја разјаснило шта је захватала Далмација као једна од поморских земаља у држави Немањића, неопходна је посебна студија у којој би најпре требало утврдити шта је у територијалном погледу значио тај појам као саставни елемент титуле дукљанских краљева, cf. *Историја Црне Горе* 2/1, 4, н. 4 (С. Ћирковић). Што се тиче лука у држави Немањића, треба рећи да су, поред Котора, Будве, Бара и Улциња, у најстаријим портоланима и наутичким картама, насталим у XIV веку, на подручју српских поморских земаља убележена још нека пристаништа, сидришта и привремена склоништа за бродове (Стон, Цавтат, Молунат, Траште, Валданос и Медова), v. P. Falchetta, *Elenco comparato dei toponimi costieri dell'Adriatico (isole escluse) di quarantacinque carte e atlanti nautici italiani manoscritti dei secoli XIV e XV*, Web publishing (http://geoweb.venezia.sbn.it/geoweb/HSL/Adriatico/Adriatico.html). Cf. и A. Delatte, *Les portulans grecs*, Liège–Paris 1947, 21–24, 199–202; Р. Михаљчић, *Грчки портолани и јужна јадранска обала*, Зборник Филозофског факултета X/1 (1968), 280–286. Њима се може придодати и пристаниште Светог Срђа на Бојани које је током средњег века представљало важну тачку јадранског поморског саобраћаја, v. М. Спремић, *Свети Срђ под млетачком влашћу (1396–1479)*, Зборник Филозофског факултета VII–1 (1963), 296 sq. Стон је, међутим, припадао Хумској земљи, Цавтат и Молунат Конавлима, то јест Травунији, а Свети Срђ је био удаљен тридесетак километара од морске обале, па се ни он не може довести у везу са „западним морем у Далмацији" о коме говори Теодосије. Од осталих места која су наведена у мапама и портоланима вреди скренути пажњу једино на Траште (Бигову), мало пристаниште у истоименом заливу, источно од полуострва Луштице. Према локалној традицији, забележеној крајем XIX века, свети Сава је ту свраћао на свом путу у Палестину, v. М. Црногорчевић, *Михољски збор у Боци Которској*, Старинар 10/1–2 (1893), 69. Имајући у виду да је реч о пристаништу локалног значаја [v. И. Синдик, *Комунално уређење Котора од друге половине XII до почетка XV столећа*, Београд 1950, 27; cf. и J. Lučić, *Pomorsko-trgovačke veze Dubrovnika s gradovima Zetskog i Dračkog primorja u XIII stoljeću*, Pomorski zbornik 7 (1969), 829–856], настанак предања вероватно треба довести у везу са Савиним другим ходочашћем, започетим из оближње Будве.

[51] V. нпр. Богдановић, in: *Теодосије II*, 353; С. Мишић, *Историјска географија Србије у житијима св. Симеона и св. Саве*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, 103. Cf. и мапе А. Дерока (in: Станојевић, *Свети Сава*, 130–131) и М. Благојевића (in: М. Благојевић – Д. Медаковић, *Историја српске државности* I, Нови Сад 2000, 152–153).

[52] *Животи краљева и архиепископа српских*, 251. Архиепископ Данило помиње, у ствари, „Стари град", што је словенски назив за Будву. Он се, додуше, јавља још само у изворима с краја XIV и почетка XV века (J. Јиречек, *Трговачки друмови и рудници Србије и Босне у средњем вијеку*, Сарајево 1951, 35, н. 56; P. Butorac, *Boka Kotorska od najstarijih vremena do Nemanjića*, Split 1927, 77, 80, н. 8), али је свакако знатно старији и вероватно потиче из времена када се византијска Будва, опустошена од Арабљана, нашла у оквиру Дукљанске кнежевине (cf. S. Ćirković, *Starigrad – srednjovekovna Budva*, in: Ž. Bujuklić, *Pravno uređenje srednjovekovne Budvanske komune*, Budva 1988, 12). О питању идентификације Старог Града као Будве v. и М. Јанковић, *Поседи и привилегије Српске цркве у Будви*, Историјски часопис 35 (1988), 32, н. 8.

[53] М. Јанковић (*op. cit.*, 32–38) претпоставља да је Српској архиепископији припадала будванска тврђава Свете Марије са Богородичиним манастиром и његовом имовином.

[54] Однос српског архиепископа према светитељу по коме је добио своје монашко име најјасније је исказан управо у време првог палестинског ходочашћа (v. infra), а сачувана су и многа друга сведочанства о тој Савиној посвећености, cf. И. М. Ђорђевић, *Представа Светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, Богословље XXXI/1 (1987), 171–186.

[55] М. Чанак-Медић, *Црква Светог Саве у Будви*, Зограф 27 (1998–1999), 17–22.

[56] Такав закључак проистиче из бележака будванских хроничара Крста Ивановића (1650) и Антуна Којовића (почетак XIX века), v. *Крсто Ивановић, Драме и писма*, red. М. Милошевић – М. Лукетић, Цетиње 1996, 275; *Антун Којовић. Дјела*, red. З. Бојовић, Цетиње 1996, 164; cf. и D. Farlati – J. Coleti, *Illyricum sacrum* VII, Venetia 1817, 211. У расположивим изворима нема података на основу којих би се поуздано утврдило до када је свети Сава Освећени сматран заштитником Будве. Изгледа да је већ у доба цара Душана патрон града био свети Јован Крститељ, cf. *Средњовјековни статут Будве*, прев. Н. Вучковић, red. М. Лукетић – Ж. Бујуклић, Будва 1988, 16–17, 26, 64–66 (гл. 1, 4, 7, 53, 246–247, 251).

[57] О манастиру Светог арханђела Михаила на Превлаци v. М. Јанковић, *Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 163 sq. (са старијом литературом); В. Кораћ, *Остаци манастира Св. Арханђела Михаила на Превлаци*, Старинар 51 (2001), 135–145.

[58] И. Синдик, *Комунално уређење Котора*, 70–73; J. Lučić, *Pomorsko-trgovački odnosi Dubrovnika i Kotora u XIII stoljeću*, Pomorski zbornik 6 (1968), 418 sq; *Историја Црне Горе* 2/1, 29–30 (С. Ћирковић).

[59] Д. И. Синдик, *Стефан Немања и Котор*, in: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање* (Међународни научни скуп, септембар 1996), Београд 2000, 115–116.

[60] *Теодосије*, 166, 181.

услед парафразирања Доментијана, који такође наводи да је Сава кренуо на друго ходочашће из „диоклитијског“ приморја.[61] Не може се, међутим, искључити ни претпоставка да је Теодосије намерно направио разлику између „далматинског“ и „диоклитијског“ мора, указујући тако на то да су Савина ходочашћа започета из различитих места. То би подразумевало да је појам Далмација употребио у географском, а не у административном смислу, што би, сходно средњовековној терминологији, дозвољавало да се размишља о скоро читавој источној обали Јадранског мора.[62] Разуме се, у контексту о коме је реч могло би се говорити једино о Дубровнику, пошто не постоји никаква основа да се путовање светог Саве у Палестину доведе у везу с неким другим далматинским градом северозападно од Котора. Дубровник би долазио у обзир због тога што се налазио у непосредној близини српске државе, његове поморско-трговачке везе биле су већ у време Савиних ходочашћа веома развијене,[63] а градом је тада као представник млетачке власти управљао кнез Жан (Ђовани) Дандоло, припадник угледне венецијанске породице с којом су Немањићи од 1216/1217. године били у родбинским односима.[64]

Поред тога што нису саопштили одакле је пошла Савина лађа, Доментијан и Теодосије не дају ни остале податке о пловидби српског архиепископа од Јадрана до Свете земље.[65] Није речено ништа о пореклу и врсти лађе, чак ни о њеној маршрути. Због тога се о таквим појединостима, које су очито сматране неважним за хагиографски текст, може говорити само у домену претпоставки.

Расположиви извори не дају основа за гледиште да је било који од зетских приморских градова у Савино време одржавао поморско-трговачке везе са далеким лукама источног Медитерана. Будва, Бар и Улцињ имали су скромну улогу и у локалном поморском саобраћају.[66] Котор је, као што је поменуто, био много значајнија лука, али се у најстаријем сачуваном Статуту бокељске морнарице, где су прецизно наведени традиционални правци путовања помораца Боке, помињу само Апулија, Марке, „Романија“ (некадашње византијске луке на Јонском, Егејском и Мраморном мору), Венеција, Далмација и Албанија.[67] Слично је било и с дубровачким поморством у првим деценијама XIII столећа. Под притиском Венеције, оно је тада углавном било сведено у оквире Јадранског мора.[68] Стога је разумљиво што је Сава приликом свог другог ходочашћа најпре отпловио до супротне обале Јадрана – у Бриндизи – и тек одатле се упутио ка Палестини.[69] Због истих разлога врло је вероватно да је српски архиепископ и 1229. године био принуђен да прво оде до неке луке у којој се сигурно могао наћи брод за Свету земљу. Најоснованије је претпоставити да се и тада радило о Бриндизију или некој другој значајној луци у Апулији (Бари, Трани, Барлета). Поред тога што је Сава на друго ходочашће отпловио из Апулије, треба узети у обзир и чињеницу да су градови апулијског приморја имали веома важну улогу у морском саобраћају између западне Европе и крсташких држава предње Азије током XII и у првој половини XIII века.[70] Уз то, они су имале развијене трговачке односе с градовима на југоисточној обали Јадрана.[71] Најстарије вести о поморским везама Котора и Барија

---

[61] „... и пришьдь на море дїѡклитїиско. и ѿть тоудоу въспрїємь поуть мѡр'скы...“, v. *Доментијан*, 346.

[62] Географски појам Далмација односио се, у најширем смислу, скоро читав приморски део истоимене римске провинције (о њен границама v. B. Saria, *Dalmatia*, in: *Paulys Real Encyclopädie der cl sischen Altertumswissenschaft; neue Bearbeitung*, hrsg. G. Wissowa et Supplementband VIII, Stuttgart 1956, 22–23; J. J. Wilkes, *Dalmatia*, Lo don 1969, XXI–XXVII, 78–80, 416–417).

[63] О развоју дубровачког поморства до средине XIII века v. V. Foretić *Nekoliko pogleda na pomorsku trgovinu Dubrovnika u srednjem vijeku*, i *Dubrovačko pomorstvo*, Dubrovnik 1952, 117–130; J. Lučić, *Pomorsko-tr govačke veze Dubrovnika na Mediteranu u XIII stoljeću*, Rad JAZU 35 (1971), 133–161; idem, *Povijest Dubrovnika* II, Zagreb 1973, 103 sq.

[64] О кнезу Жану Дандолу (1209–1235) и везама Немањића с Дандолима v. J. Радонић, *Жене и деца Стефана Првовенчаног. Прилог критици из вора за историју XIII века од Љ. Ковачевића (Из Гласа СКА LX/8°, стр 64)*, ЛМС 208 (1901), 126–130; G. Gelcich, *Il Conte Giovanni Dandolo e il dominio veneziano in Dalmazia ne' secoli di mezzo*, Trieste 1906, 8–63; V. Foretić, *Povijest Dubrovnika do 1808* I, Zagreb 1980, 59–62; *ИСН* 1, 299 (Б. Ферјанчић), 417 (В. J. Ђурић); Р. Ћук, *Србија и Венеција у XIII и XIV веку*, Београд 1986, 12–19; *Стефан Првовенчани, Сабрана дела*, CII, 108.

[65] Cf. *Доментијан*, 280; *Теодосије*, 166.

[66] Cf. о томе сведочења докумената Дубровачког архива, која се, додуше, односе на последњу четвртину XIII века: Lučić, *Pomorsko-trgovačke veze Dubrovnika s gradovima Zetskog i Dračkog primorja*, 833–841, 851–852. О невеликој важности Будве као луке доста речито сведочи то што у средњовековном статуту тог града нема ни речи о поморству, cf. *Средњовјековни статут Будве*, 11, 15–78. Будва није имала ни природне услове за развој поморства, v. И. Злоковић, *Прилози за историју поморства и трговине Будве*, Годишњак Поморског музеја у Котору (даље: ГПМК), 12 (1964), 168–172.

[67] Статут потиче из 1463. године, али се с разлогом верује да је састављен на основу старијих докумената сличне садржине, v. M. Milošević, *530 godina statuta Bokeljske mornarice*, ГПМК 41–42 (1993–1994), 15–21. Уосталом, и старији извори на сличан начин одређују домете поморства Котора у средњем веку, cf. I. Stjepčević – R. Kovijanić, *O pomorstvu Boke 1326–1436*, ГПМК 1 (1952), 24–34; R. Kovijanić, *Jedrenjaci Kotorske luke XIV vijeka*, ГПМК 5 (1956), 5–11; J. Lučić, *Pomorsko-trgovački odnosi Dubrovnika i Kotora*, 418.

[68] Cf. A. Marinović, *Pomorsko-pravni propisi sredovječnog Dubrovačkog statuta*, Pomorski zbornik 1 (1963), 419–420; J. Lučić, *Pomorsko-trgovačke veze Dubrovnika i Venecije u XIII stoljeću*, Pomorski zbornik 8 (1970), 573–575, 592.

[69] И Доментијан и Теодосије пишу да је Савина лађа по испловљавању из „диоклитијског“ приморја пристала у Бриндизију, али се само из Доментијановог сведочења разабира да је пловидба до апулијске луке била унапред планирана (*Доментијан*, 346, 348). Теодосијево казивање, иако детаљније, у том погледу није јасно, а може му се приговорити и због контрадикторности. Српски архиепископ се, наводно, већ у „Диоклитији“ укрцао на лађу „која вози у град Акр“. Знајући да у Свету земљу носи „много богатство“, гусари на брзим галијама направили су му заседу у „морским заливима“. Савина лађа је, захваљујући магли, ипак избегла препад, а када се видљивост на мору повратила, гусари су је угледали у пристаништу Бриндизија (*Теодосије*, 181–182). Рекло би се, дакле, да је заседа направљена у близини апулијске луке. Међутим, било би веома необично очекивати да брод који се из зетског приморја отиснуо на пловидбу ка Светој земљи има Бриндизи као успутну станицу. Ни млетачке лађе на свом путу у Свету земљу нису свраћале у луке Апулије (v. infra). Сумњу у веродостојност парафразираног Теодосијевог пасуса изазива и опис Савиног проналаска лађе („Дошавши опет на западно море у Диоклитију, и гле, као Богом спремљену нађе лађу која вози у град Акр“, *Теодосије*, 181). Путовање првог српског архиепископа у Палестину свакако је брижљиво припремано, па није вероватно да је питање превоза било препуштено случају. У прилог таквој тврдњи иду и речи Данила II у *Житију архиепископа Арсенија*. Ослањајући се на неки данас непознат извор, он наводи како је свети Сава, праћен српским епископима и игуманима, стигао у „Стари Град“, где је неколико дана чекао да му дође лађа, да би затим, када је све било спремљено за пут, „почео пловити пучином морском“, v. *Животи краљева и архиепископа српских*, 251–252. О идентификацији Старог града са Будвом v. н. 52.

[70] Pryor, *Voyages of Saewulf*, 35–36. Cf. и G. Cassandro, *I porti pugliesi nel medioevo*, Nuova antologia 507 (1969), 5, 9, 18–19; G. de Gennaro, *Commercio e navigazione nella Puglia medioevale*, Economia e storia 18 (1971), 71–76. Цар Фридрих II кренуо је у свој крсташки поход управо из Бриндизија (28. јуна 1228), а у Бриндизију се и искрцао по повратку из Свете земље (10. јуна 1229), v. S. Runciman, *A History of the Crusades* III, London 1954, 179, 192.

[71] J. Tadić, *La Puglia e le città dalmate nei secoli XII–XIII*, Archivio storico Pugliese XIII/1–4 (1960), 3–5; J. Lučić, *Pomorsko-trgovačke veze Dubrovnika i*

потичу из 1195. године.[72] Не сме се, ипак, изгубити из вида да је и Венеција већ у доба крсташа успоставила чврсте поморске везе са Сиријом и Палестином. Како су њени бродови на путу за Исток увек пролазили дуж балканског дела обале Јадрана, могућа је и претпоставка да је свети Сава на прво ходочашће отпутовао млетачком лађом.[73] При томе би било много вероватније да се укрцао у Дубровнику него у некој од поменутих зетских лука.[74]

Независно од порекла лађе којом је Сава у пролеће 1229. године пловио у Свету земљу, извесно је да је она била или једрењак (тзв. нава) или галија, јер су то две основне врсте бродова употребљаваних у XIII веку (слика 3).[75] Извори сведоче да су у то време ходочасници чешће путовали галијама зато што је путовање било брже, сигурније и удобније.[76]

Општа знања из историје поморства дозвољавају да се одређеније говори и о маршрути Савиног путовања. Познато је, наиме, да су средњовековни поморци избегавали, колико је год било могуће, пловидбу отвореним морем.[77] Морепловци који су својим бродовима превозили трговце и ходочаснике од јадранских лука до Сирије и Палестине, било да је реч о апулијским било о млетачким лађама, држали су се копна од самог исловљавања. До Отрантских врата пловили су уз западну (из Апулије) или уз источну обалу Јадрана (из Венеције). Прешавши у Јонско море, настављали су пут крећући се ка Криту и при томе су пролазили поред Крфа, Кефалоније, Закинта и лука западног Пелопонеза. До следеће „станице", Родоса, стизали су рутом која је ишла дуж северних обала Крита и Карпатоса. Од Родоса су се усмеравали ка лукама на југу Кипра, пловећи неко време поред обала Ликије. Стигавши до Лимасола, ишли су право ка Акру и Јафи или су се, како би избегли дужу пловидбу отвореним морем, упућивали ка Триполију (поред кипарског рта Греко) и, на крају, уз сиријско копно пловили до одредишне луке.[78] Што се тиче Савине лађе, сме се претпоставити да је она пристала у Акру. У тој луци најчешће су се искрцавали европски ходочасници, а Јафа је, иако најближа Јерусалиму, избегавана, јер је била непогодна за пристајање и сидрење већих бродова.[79] И брод којим је Сава приликом свог другог ходочашћа стигао до источне обале Средоземног мора имао је као крајњу станицу Акр.[80] Искрцавши се 1234. године у тој луци, српски архиепископ је после извесног времена нашао другу лађу и њоме се пребацио до Кесарије. Из Кесарије је отишао у Јафу, а одатле у Јерусалим.[81] Вероватно је тако или врло слично изгледала завршна рута Савиног првог путовања у Палестину.[82] Истина, од Акра до Јерусалима могло се стићи и копненим путем, преко Галилеје и Самарије, али је та могућност подразумевала знатно теже и опасније путовање, а тиме и много спорије досезање главног ходочасничког циља.[83]

Иако се на путу од Акра до Јерусалима (преко Јафе) наилазило на више места која су током средњег века привлачила пажњу ходочасника, Доментијан и Теодосије не помињу ниједну Савину поклоничку посету пре уласка у свети град. Не може се, међутим, тврдити да су такве посете биле потпуно изостављене. Теодосије и касније пропушта да помене многа светилишта за која је извесно да им се српски архиепископ поклонио, а Доментијан о деловима Савиног боравка у Светој земљи који нису имали примаран значај у ходочасничком подвигу српског

Italije u XIII stoljeću, Pomorski zbornik 5 (1967), 451 sq; I. Pušić, *Prilozi vezama južnog Jadrana sa Apulijom u srednjem vijeku*, ГПМК 26 (1978), 87–89.

[72] Синдик, *Комунално уређење Котора*, 70, 86–87.

[73] Венеција је преузела примат у превозу ходочасника у Свету земљу тек у другој половини XIII века, али постоје многи извори који сведоче да су њене лађе коришћене у ту сврху и знатно раније. Зна се, на пример, да је две године пре Савиног путовања (1227) млетачки статут прописао бродовласницима који су се бавили превозом ходочасника да у својим лађама направе посебне *camerelle* за путнике, v. Tucci, *Servizi marittimi*, 43; D. Jacoby, *Pèlerinage médiéval et sanctuaires de Terre Sainte: la perspective vénitienne*, Ateneo veneto 24 (1986), 27–58.

[74] Након што је 1205. године признао врховну власт Венеције, Дубровник је постао важно упориште млетачке флоте. Ту су врло често пристајали и бродови који су путовали на Левант, v. J. Tadić, *Promet putnika u starom Dubrovniku*, Dubrovnik 1938, 8–9, 179 sq; Б. Крекић, *Дубровник и Левант (1280–1460)*, Београд 1956, 12, н. 3, 149–150; J. Lučić, *Pomorsko-trgovačke veze Dubrovnika na Mediteranu u XIII stoljeću*, Rad JAZU 359 (1971), 152; Foretić, *Povijest Dubrovnika*, I, 74–75. Попунивши своје залихе хране и воде, они нису имали потребу за успутном станицом у зетском приморју, и обично су се следећи пут заустављали тек у Драчу или на Крфу (о уобичајеној навигацијској рути млетачких лађа које су пловиле ка левантским лукама v. infra).

[75] О типовима лађа које су пловиле Медитераном у XIII веку cf. Byrne, *Genoese shipping*, 5–11; Sottas, *Messageries maritimes*, 52–57; Pryor, *Geography*, 25–86; R. Bastard de Péré, *Navires méditerranéens du temps de Saint Louis*, Revue d'histoire économique et sociale 50 (1972), 327–356; U. Tucci, *La navigazione veneziana nel ducento e nel primo trecento e la sua evoluzione tecnica*, in: *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, I/2, red. A. Pertusi, Firenze 1973, 822–827; J. H. Pryor, *The crusade of Emperor Frederick II, 1220–29: The implications of the maritime evidence*, The American Neptune 52/2 (1992), 125–128.

[76] Нажалост, о условима у којима су у средњем веку обављана ходочасничка путовања углавном се говори на основу млађих извора, cf. M. M. Newett, *Canon Pietro Casola's Pilgrimage to Jerusalem in the Year 1494*, Manchester 1907, 1–113; Byrne, *op. cit.*, 6–11, 29–31, 33–37, 49–58; Sottas, *op. cit.*, 165 sq; B. Z. Kedar, *The Passenger List of a Crusader Ship, 1250: towards the History of the Popular Element on the Seventh Crusade*, Studi medievali XIII/1 (1972), 269–270; J. Richard, *Les gens de mer vus par les croises et par les pelerins occidenatux au moyen-age*, in: *Le Genti del mare Mediterraneo* I, ed. R. Ragosta, Napoli 1981, 342–355; Tucci, *Servizi marittimi*, 44–66.

[77] Пловидба дуж обала била је добрим делом условљена технолошким ограничењима средњовековних лађа. Уз то, она је пружала могућност за лакше савлађивање разних неприлика које су се дешавале на мору, као и за чешће попуњавање залиха свеже воде и хране. Била је, најзад, корисна и са трговачког аспекта. Cf. о целом питању Heyd, *Histoire*, 181–182; U. Tucci, *Sur la pratique vénitienne de la navigation au XVIe siècle*, Annales. Economies, sociétes, civilisations XIII/1 (1958), 72–75; Braudel, *Mediterranean* I, 103–108; Pryor, *Geography*, 7, 37–38, 93–101.

[78] О најчешћим рутама бродова који су из италијанских лука на Јадрану пловили ка Светој земљи v. Sottas, *Messageries maritimes*, Pl. V; Pryor, *Voyages of Saewulf*, 35–57; idem, *Geography*, 7, 37–38, 93–101; idem, *The geographical conditions of galley navigation in the Mediterranean*, in: *The age of the galley: Mediterranean oared vessels since pre-classical times*, ed. R. Gardiner, Annapolis 1995, 126, 211–215; A. R. Lewis – T. J. Runyan, *European naval and maritime history, 300–1500*, Bloomington 1990, 147.

[79] Cf. нпр. Heyd, *Histoire*, 174 sq; Sottas, *op. cit.*, 110; M. Benvenisti, *The Crusaders in the Holy Land*, Jerusalem 1970, 78; Jacoby, *Pèlerinage*, 27 sq; Pryor, *Voyages of Saewulf*, 49; J. Riley-Smith, *The Atlas of the Crusades*, London 1991, 50–51, 62–63, 65, 94–95.

[80] *Доментијан*, 352; *Теодосије*, 181, 185.

[81] *Доментијан*, 352, 354; *Теодосије*, 185–186. Из Кесарије се у Јафу стизало и морем и копном, док се од Јафе до Јерусалима редовно ишло преко Лиде (Рамле) и Емауса, cf. нпр. J. Wilkinson – J. Hill – W. F. Ryan, *Jerusalem Pilgrimage, 1099–1185*, London 1988, 24–84; Riley-Smith, *op. cit.*, 43; S. De Sandoli, *Itinera Hierosolymitana crucesignatorum (saec. XII–XIII)* III, Jerusalem 1983, 24, 102, 234, 471.

[82] Могуће је, евентуално, да је Сава 1229. године стигао на други начин од Акра до Јафе. Ту деоницу пута до Јерусалима ходочасници су често прелазили без свраћања у Кесарију.

[83] Копнени пут од Акра до Јерусалима, преко Назарета, Севастије и Неаполиса (Наблуса), био је у доба Фридриховог мира несигуран јер је уговором из фебруара 1229. године највећим делом остао у рукама муслимана. О границама Јерусалимске краљевине са муслиманским државама после поменутог мировног уговора v. литературу наведену у н. 34. Поменути пут био је опасан и у време потпуне доминације Латина над Палестином, cf. *Книга хожений. Записки русских путешественников XI–XV в.*, ed. Н. И. Прокофьев, Москва 1984, 60–64.

архијереја редовно говори без појединости. Ту његову склоност најбоље илуструју сасвим сведена казивања о Савиним путовањима од Јерусалима до Назарета и од Назарета до Акра. Дуж тих путева могла су се видети важна света места, али о њима у Доментијановом тексту нема ни речи.[84] С друге стране, није искључено да је прва етапа Савиног пута кроз Палестину заиста прошла без иједног поклоњења. Фридриховим споразумом са султаном Камилом Јерусалимској краљевини припао је само узак коридор од Јафе до Јерусалима (слика 2),[85] па је свако дуже заустављање на успутним станицама било ризично. Треба, осим тога, имати у виду да су најзначајнија светилишта дуж поменутог коридора била порушена још од времена Саладинових ратова с крсташима (1187–1192).[86]

Ходочашће

Одмах по доласку у Јерусалим Сава се, по речима оба животописца, запутио у „велику цркву Светог Васкрсења Христовог". Тамо је најпре целивао Христов гроб, а затим је обишао „сва света места по реду, и све свештене храмове", поклонивши се посебно „часној Голготи".[87]

У „великој цркви Светог Васкрсења Христовог", која је обухватала неколико „храмова" и под чијим сводовима су се налазили Спаситељев гроб и многа друга света места, лако се препознаје најважније светилиште Јерусалима и целог хришћанског света. Подигнуто заслугом цара Константина Великог, оно је већ у моменту освећења (335. године) представљало сложену архитектонску целину.[88] Њен главни део, велика петобродна базилика, обично називана Мартиријум, сазидана је у близини места где је пронађена стена са Христовим гробом. Непосредно изнад те стене подигнута је монументална ротонда, названа Анастасис, чија је дрвена купола имала отвор у темену. Између ротонде и базилике налазио се пространи атријум окружен с три стране тремовима. У његовом југоисточном делу могао се видети трећи суштински део комплекса – тзв. Голгота, стеновити брежуљак на коме је традиционално место Распећа било обележено крстом. Комплекс је током векова више пута страдао, а најтеже 1009. године, када је султан Хаким читаво светилиште сравнио са земљом. После те катастрофе храм је био само делимично обновљен. Заслугом византијског цара Константина IX Мономаха између 1042. и 1048. реконструисана је најпре едикула којом је била обележена стена са Христовим гробом, а затим је над њом поново сагређена ротонда Анастасиса (слика 4). Обновљен је и атријум, с бројним параклисима и меморијалним местима. На источној страни комплекса уместо базилике саграђена је, делимично под земљом, капела посвећена светој Јелени. У време крсташке власти над Јерусалимом (1099–1187) предузети су нови радови. Они су светилишту дали изглед који се у знатној мери сачувао до данас (слика 5). Под један кров стављен је читав простор атријума, укључујући и обновљену капелу над стеном Голготе. При томе је нови део комплекса добио план скраћене романичке ходочасничке базилике с куполом. Светилишту је романски карактер придавао и монументални звоник, саграђен ускоро после латинског освећења храма (1149).[89]

После обиласка цркве Васкрсења и Светог Гроба, Сава се сусрео с јерусалимским патријархом Атанасијем, а затим се одморио од напорног пута сместивши се у метоху Велике лавре светог Саве Освећеног. Последњи податак наводи само Доментијан,[90] који, међутим, о сусрету Саве и Атанасија говори сасвим уопштено, не наводећи у први мах ни име палестинског архијереја.[91] Ипак, из следећих пасуса његовог дела сазнаје се да је то био патријарх Атанасије.[92] Исто име помиње и Теодосије,[93] који саопштава и неколико појединости у вези са сусретом двојице архијереја. Најпре је Атанасије „сјајно примио" Саву, а следећег дана заједно су служили у цркви Васкрсења и гостили се за трпезом у патријарховом дому. Након што је српски архиепископ богато даривао домаћина, добио је благослов да може обављати службу по свим палестинским областима које су биле под патријарховом јурисдикцијом.[94]

Прве веће разлике између Доментијановог и Теодосијевог описа Савиног ходочашћа дају утисак о бољој обавештености млађег хагиографа, али карактер наведених детаља које он саопштава упућује на опрез. Лако је, наиме, могуће да је реч о одавно уоченом Теодосијевом настојању да на основу доброг познавања обичаја времена и дара за реалистичко приказивање збивања свакидашњице пружи уверљивију и појединостима богатију верзију Савиног живота.[95]

---

[84] О поменутим карактеристикама Доментијановог и Теодосијевог описа Савиних ходочашћа v. детаљније infra.

[85] Cf. н. 35 supra.

[86] Мисли се, пре свега, на цркве Светог Петра у Јафи, Светог Ђорђа у Лиди (са мучениковим гробом) и тзв. Дом Клеопин у Амвасу, античком Никополису, који је још од ранохришћанских времена идентификован са јеванђелским Емаусом. О њима cf. нпр. C. Enlart, *Les monuments des croisés dans le Royaume de Jérusalem. Architecture religieuse et civile* II, Paris 1928, 38, 135, 272–274; P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 1985, 298–300, 148–150; D. Pringle, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. A Corpus* I, Cambridge – New York 1993, 52–59, 267–268. Ако је Сава на путу од Акра до Јафе свратио у Кесарију (Цезареју), као што је то учинио приликом другог палестинског ходочашћа (*Доментијан*, 353–354; *Теодосије*, 238), тамо је могао видети само катедралну цркву Светог Петра коју су саградили Латини, v. Enlart, *op. cit.*, II, 85–88. Некада славна светилишта светог Корнилија Сотника и светог Прокопија уништена су у VII веку, у доба арабљанског освајања, v. J. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims before the Crusades*, Warminster 1977, 153; Maraval, *op. cit.*, 300.

[87] Доментијанов и Теодосијев опис Савине посете цркви Васкрсења у суштини су подударни, v. *Доментијан*, 280, 282, 284; *Теодосије*, 166–167.

[88] О цркви Васкрсења Христовог и Светог Гроба постоји обимна литература. Овде ће бити поменути само најважнији радови: H. Vincent – F.-M. Abel, *Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire* II/1–2, Paris 1914, 89–300, fig. 53–140; Ch. Coüasnon, *The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem*, London 1974; V. C. Corbo, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme* I–III, Jerusalem 1981–1982; J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land*, 1098–1187, Cambridge 1995, passim, нарочито 177–245. За осталу литературу v. J. D. Purvis, *Jerusalem, the Holy City. A bibliography*, London 1988–1991, I, 320–334, II, 341–349; K. Bieberstein – H. Bloedhorn, *Jerusalem. Grundzüge der Baugeschichte vom Chalkolithikum bis zur Frühzeit der osmanischen Herrschaft* II, Wiesbaden 1994, 183–216.

[89] За детаљније податке о изгледу храма Светог Гроба у време првог Савиног ходочашћа v. M. Марковић, *Значај првог путовања светог Саве у Палестину за архитектуру и живопис средишта српске архиепископије* (магистарски рад), Београд 1997, 84–128 (са изворима).

[90] *Доментијан*, 300.

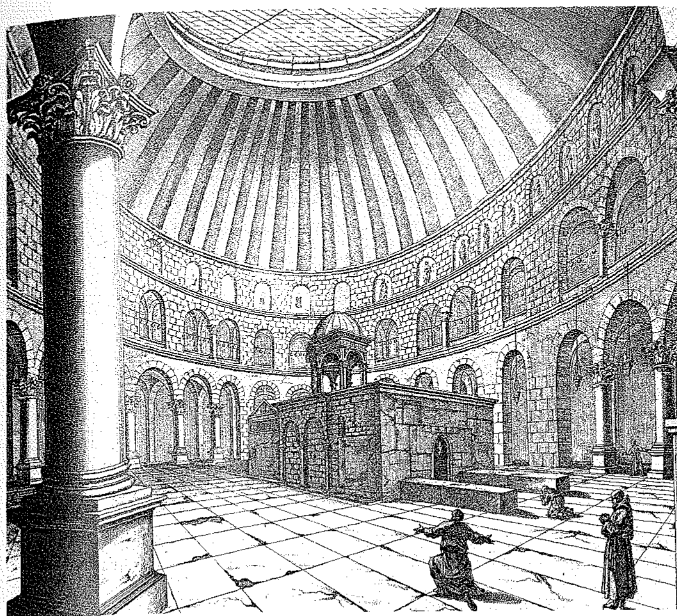
[91] *Доментијан*, 284.

[92] *Доментијан*, 286, 296, 300.

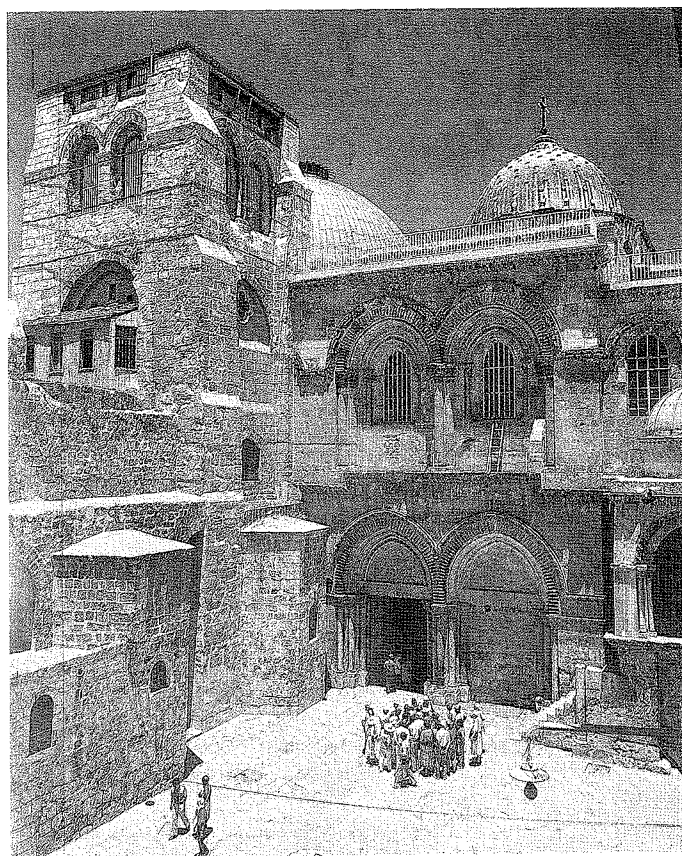
[93] *Теодосије*, 167.

[94] *Теодосије*, 167.

[95] О тој карактеристици Теодосијевог литерарног поступка v. нпр. П. С. Протић, *Житија српских светаца као извор историјски*, Београд 1897, 87 sq; С. Ћирковић, *Проблеми биографије светога Саве*, in: *Сава Немањић – свети Сава*, 11–12; Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1991², 171. Треба имати у виду да у даљем тексту и сам Доментијан, који је без сумње био главни Теодосијев извор за опис палестинског ходочашћа светог Саве (cf. Динић, *Доментијан и*



Сл. 4. Црква Васкрсења у Јерусалиму, поглед на западни део ротонде са едикулом саграђеном над Христовим гробом (цртеж К. ле Брујна из 1682. године)



Сл. 5. Црква Васкрсења у Јерусалиму (јужна фасада)

Патријарх Атанасије поуздано се идентификује као Атанасије II. На чело Јерусалимске грчке патријаршије он је дошао после смрти патријарха Евтимија (13. децембар 1223), а завршио је живот као мученик у време муслиманског освајања Јерусалима 1244. године.[96] Доментијан и Теодосије сведоче да се Сава сусретао с њим и приликом свог другог палестинског ходочашћа 1234. и 1235. године.[97] То што га Доментијан помиње као главног служитеља и старешину (прѣд'статєль) Светогробског храма такође се може објаснити.[98] Због папског интердикта стављеног на Јерусалим одмах после његовог преласка у руке екскомуницираног Фридриха II, у граду није било католичког свештенства у време посете првог српског архиепископа.[99] С друге стране, за разлику од 1099. године, када су крсташи први пут освојили Јерусалим, православни патријарх није морао да напусти град по успостављању латинске власти фебруара 1229. Штавише, успео је да над најважнијим светилиштима Палестине неко време задржи јурисдикцију коју је православна Јерусалимска патријаршија повратила после прогона латинског клира у доба Саладина (1187).[100] Атанасије II је свакако имао црквену власт и над Великом лавром светог Саве Освећеног, чији су игуман и братство после склапања мира између крсташа и египатског султана најчешће боравили у свом јерусалимском метоху који се налазио у близини Давидове куле (слика 6).[101] Врло је вероватно да се у тој повезаности патријарха и монаха славне лавре крије одговор на питање зашто је српски архиепископ током свог боравка у Јерусалиму био смештен у поменутом метоху. Није, заправо, ни било много могућности за бирање. У светом граду тада још увек нису постојале монашке колоније православних словенских народа, а ако се изузму братство

Теодосије, 5–12), детаљније описује Савине сусрете са Атанасијем, уз истицање да су двојица архијереја „много пута заједно служили свету литургију код животворећег гроба", v. *Доментијан*, 286, 296.

[96] Датум смрти патријарха Евтимија познат је захваљујући натпису с његовог надгробног споменика који се налази у манастиру Свете Катарине на Синају, v. *Второе путешествие архимандрита Порфирия Успенского в Синайский монастырь в 1850 году*, Ст.-Петерсбург 1856, 246. Натпис је датиран годином (6732) и индиктом (4) који се међусобно не подударају, али постоји више разлога због којих поверење треба поклонити години, а не индикту. И поред тога, у новије време обично је прихватано мишљење В. Гримела који је сматрао да је тачно уписан индикт, што би значило да је патријарх Евтимије умро 13. децембра 1230, односно да је његов наследник Атанасије II ступио на дужност тек после наведеног датума, cf. V. Grumel, *La chronologie des patriarches Grecs de Jérusalem au XIIIe siècle*, REB 20 (1962), 197–199; G. Fedalto, *Liste vescovili del patriarcato di Gerusalemme* I, OCP 49/1 (1983), 18. О мученичкој смрти Атанасија II и осталим подацима везаним за његову делатност v. Pahlitzsch, *Athanasios II*, 465–473; idem, *Graeci und Suriani*, 259–270 (Пахлич такође прихвата поменуто Гримелово мишљење и због тога сматра да датовање првог Савиног ходочашћа треба померити у 1231. годину. Такав закључак не може бити прихваћен, јер је извесно да се Сава после свог првог ходочашћа сусрео у Солуну с царем Теодором I Анђелом, који је свргнут с власти у априлу 1230, v. supra. За остале разлоге због којих се прво Савино ходочашће мора датовати у 1229. годину v. supra и infra).

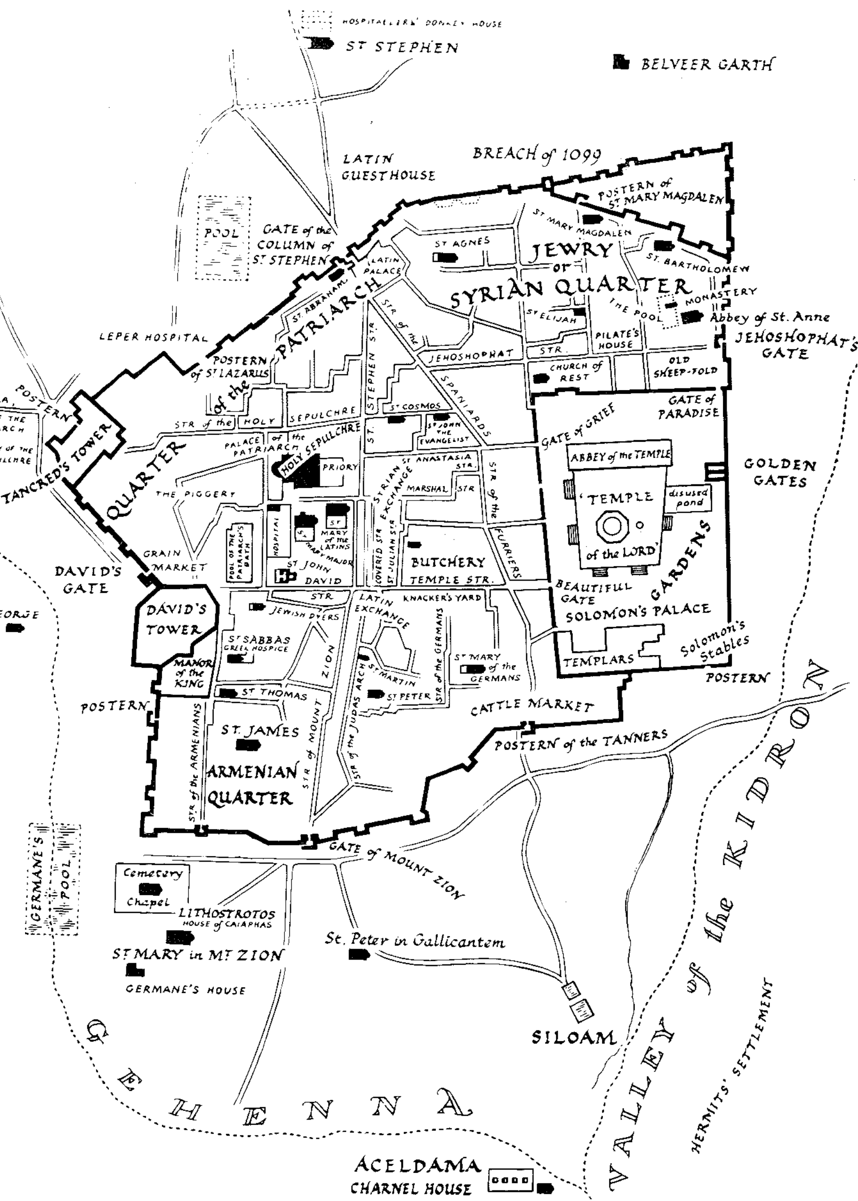
[97] *Доментијан*, 354, 356, 394, 396; *Теодосије*, 186–187, 189, 194. Cf., такође, Pahlitzsch, *Athanasios II*, 469–471.

[98] Cf. *Доментијан*, 286, 296, 300.

[99] Католички клир вратио се у Јерусалим тек пошто су се, јула 1230, папа и цар измирили. Патријарх је, међутим, и касније резидирао у Акру. О целом питању v. Jacobs, *Patriarch Gerold*, 33 sq, 47 sq; Hotzelt, *Kirchengeschichte*, 196–203; Van Cleve, *Emperor Frederick*, 223 sq, 231 sq; Prawer, *Histoire* I, 205–209, 228–229; B. Hamilton, *The Latin Church in the Crusader States: the Secular Church*, London 1980, 258 sq; Pahlitzsch, *Athanasios II*, 465 sq.

[100] О историји Јерусалимске патријаршије у доба крсташа v. Hotzelt, *op. cit.*, 6–236; G. Fedalto, *La chiesa latina in Oriente* I, Roma 1981^2, 91–98, 108–164, 193–209; Hamilton, *op. cit.*, 5–329; A. Jotischky, *The Fate of the Orthodox Church in Jerusalem at the End of the 12th c.*, in: *Patterns of the Past. Prospects of the Future. The Christian Heritage in the Holy Land*, ed. T. Hummel et al., London 1999, 179–194; J. Pahlitzsch, *Greek Orthodox Church in the First Kingdom of Jerusalem, 1099–1187*, in: *Patterns of the Past*, 195–212; idem, *Graeci und Suriani*, 61–297; K.-P. Kirstein, *Die Lateinischen Patriarchen von Jerusalem. Von der Eroberung der Heiligen Stadt durch die Kreuzfahrer 1099 bis zum Ende der Kreuzfahrerstaaten 1291*, Berlin 2002.

[101] Привремено напуштање Велике лавре у несигурним временима био је уобичајен поступак саваита, cf. M. Marković, *Two Notes Concerning the Wall Paintings at the Great Lavra of St. Sabas. The Portrait of Emperor John VI Kantakouzenos and the Cycle of St. John Damascene*, Зограф 25 (1996), 65, н. 68, 67–68, н. 83–87. О локацији метоха који је славни манастир поседовао у Јерусалиму v. infra.



Сл. 6. Јерусалим у доба крсташа, пре 1187 (према А. Венсану)

Велике лавре и „**клиросъ светые великые црькьвы**", ни грчки монаси нису били бројни.[102] Не рачунајући неколико грузијских монаҳа смештених у манастиру Светог Крста ван градских зидина,[103] православној заједници Светог града припадали су још само тзв. мелкити, локални хришћани византијског обреда, који су у богослужењу најчешће користили сирски (арамејски) језик.[104] С њима је, међутим, Сава теже комуницирао, што се наслућује из описа његових посета светилиштима за која се поуздано може утврдити да их је опслуживало мелкитско свештенство.[105] Српски архиепископ је, наиме, у таквим светилиштима често даривао затечени клир, али је службу увек служио сам.[106] Што се тиче осталих хришћанских заједница које су 1229. године постојале у Јерусалиму и околини, нема сумње да Сава с њима није долазио у контакт. Такав закључак проистиче из текстова житија и чињенице да су све те заједнице биле јеретичке.[107]

Одморивши се у јерусалимском метоху Велике лавре, Сава је отпочео ходочасничка поклоњења. Првих дана посетио је неколико светилишта у непосредној близини Јерусалима. После тога накратко се вратио у Свети град и поклонио његовим најважнијим светињама, а затим је поново напустио градске зидине и, преко Гетсиманије и Маслинове горе, кренуо ка Јордану. Занимљиво је, међутим, да о том најважнијем делу Савиног ходочашћа детаљно пише само Доментијан, док га Теодосије сажима у свега неколико реченица, не помињући при том манастире и цркве које је први српски архиепископ посетио.

Сава је најпре отишао у Витлејем, на место рођења Христовог. Тамо налази „**истин'но п[о]добїе**" Христа у јаслама, „**написано ѡбразомь смѣренїа его**". Дотиче га и целива, а затим са служитељима Богородичине цркве служи литургију. На крају даје „много злато" „**клиросоу слоужещїимь тоу рождьствꙋ χ(ристо)воу**", уписавши родитеље и брата Стефана у помeник.[108]

У градићу Витлејему, удаљеном десетак километара од Јерусалима, још увек постоји петобродна базилика из рановизантијске епохе. Саграђена изнад пећине коју већ најранији хришћански извори доводе у везу с рођењем Христовим, она је срушена 529, приликом самаританске побуне, али је у Јустинијаново време обновљена. Изглед који је тада добила углавном се сачувао до данас (слика 7). Ипак, одређених измена било је током крсташке владавине Светом земљом (1099–1187), када је црква била седиште латинског епископа. Изнад бочних делова нартекса подигнуте су куле звоници, улази у пећину (крипту) Рођења добили су романичке портале, а око храма, тада посвећеног Богородици, саграђене су манастирске зграде и клаустар.[109] Значајне промене претрпела је и

---

[102] Патријархов дом и манастир у коме су становали служитељи цркве Васкрсења налазили су се још од рановизантијског периода у непосредној близини Светог Гроба, v. E. Schwartz, *Kyrillos von Skythopolis*, Leipzig 1939, 116; J. Patrich, *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries*, Washington 1995, 166, 303. Cf. и J. Prawer, *Crusader Institutions*, Oxford 1980, 301–302; *Описаније Јерусалима. Изрезао у бакру Христофор Жефаровић 1748*, прир. Д. Давидов, Нови Сад 1973 [22]. Јерусалимски метох Велике лавре налазио се на много мирнијем месту и стога је био погоднији за одмор.

[103] О грузијском монаштву у Палестини v. G. Peradze, *An Account of the Georgian Monks and Monasteries in Palestine*, Georgica 1 (1937), 181–246.

[104] О мелкитима v. C. Charon, *Histoire des patriarcats Melkites (Alexandrie, Antioche, Jérusalem) depuis le schisme monophysite du sixième siècle jusqu'à nos jours* III/2, Roma 1911, passim; Hamilton, *Latin Church*, 159–187, 310–331; R. B. Rose, *Pluralism in a Medieval Colonial Society. The Frankish Impact on the Melkite Community During the First Crusader Kingdom of Jerusalem, 1099–1187* (докторска дисертација), Berkeley 1980, 66–436; J. Nasrallah, *La liturgie des patriarchats melchites 969–1300*, Oriens cristianus 71 (1987), 156–181; I. Dick, *Les Melkites. Grecs-orthodoxes et grecs catholiques des patriarcats d'Antioche, d'Alexandrie et de Jérusalem*, Turnhout 1994; Pahlitzsch, *Graeci und Suriani*, 40–297.

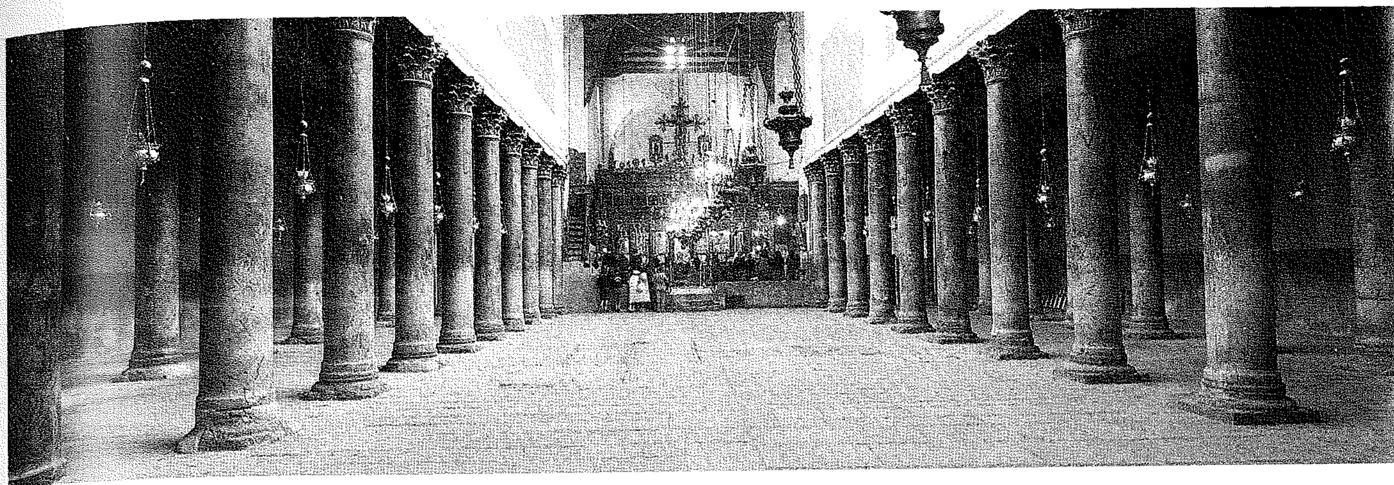
[105] Cf. infra

[106] Cf. infra.

[107] Мисли се на малобројне досељеничке монофизитске заједнице Јермена, Копта и Абисинаца, као и на две групације локалних хришћана – јаковите (монофизити) и мароните (монотелити). Већина јаковита и маронита била је, међутим, после 1187. године прогнана из Палестине. О тим заједницама v. E. Cerulli, *I Etiopi in Palestina. Storia della comunità etiopica di Gerusalemme* I, Roma 1943, 8–79; O. F. A. Meinardus, *The Copts in Jerusalem*, Cairo 1960, 9–46; P. Dib, *Histoire de l'église maronite*, Beyrouth 1962, 75–87; J. Prawer, *The Armenians in Jerusalem under the Crusaders*, in: *Armenian and Biblical Studies*, ed. M. E. Stone, Jerusalem 1976, 222–236; Hamilton, *Latin Church*, 188–211, 332–360; Rose, *Pluralism*, 303–333; A. N. Palmer, *The history of the Syrian Orthodox in Jerusalem*, Oriens christianus 75 (1991), 16–43; 76 (1992), 74–94. За осталу литературу о неправославним хришћанским заједницама Палестине v. Purvis, *Jerusalem* II, 322–327.

[108] *Доментијан*, 284, 286. Набрајајући света места у околини Јерусалима којима се Сава поклонио, Теодосије само једном речју помиње Витлејем, v. *Теодосије*, 167.

[109] О витлејемском храму v. L. H. Vincent – F.-M. Abel, *Bethléem. Le Sanctuaire de la Nativité*, Paris 1914; W. Harvey, *Structural Survey of the Church of the Nativity, Bethlehem*, London 1935; B. Bagatti, *Gli antichi*



Сл. 7. Витлејем, црква Рођења Христовог, поглед на источни део храма

унутрашња декорација цркве. Монах Јефрем, пореклом Грк, са својим помоћницима урадио је 1167. или 1169. године нове мозаике, чији су ктитори били јерусалимски краљ Амалрик и византијски цар Манојло I Комнин. Важну улогу у том послу имао је витлејемски епископ Радулф, који се помиње у ктиторском натпису исписаном на јужном зиду олтарског простора.[110] Римокатолици су, међутим, септембра 1187. године истерани из Витлејема, а бригу о цркви преузели су локални хришћани. Сва је прилика да је међу њима у време Савине посете било и Грка, с обзиром на то да је српски архиепископ са „свештеницима који служе дому Пречисте" служио литургију и што је, затим, обезбедио помен својих родитеља и брата Стефана богато обдаривши витлејемски клир.[111] Према сведочењу Доментијана, Сава је, осим у Витлејему, служио с месним свештенством једино још у Светогробском храму и Великој лаври светог Саве Освећеног, где су, као што је поменуто, његови домаћини били Грци, патријарх Атанасије и игуман Никола.[112] Поред тога, треба још једном рећи да је у палестинским светилиштима о којима је бригу водило православно свештенство негрчког порекла (Грузини и мелкити) српски архиепископ богослужење обавио сам, вероватно због непознавања грузијског и арамејског језика.[113]

Што се тиче „подобија Христа у јаслама" које је српски архиепископ дотакао и целивао, вероватно је реч о мозаичкој представи Рођења Христовог, сачуваној у апсиди најсветијег дела витлејемског храма, крипти Рођења.[114] Иста представа красила је и полукалоту апсиде јужног трансепта, али она је имала далеко мањи значај и свакако није била доступна за целивање.[115]

Вративши се у Јерусалим, Сава опет одлази до цркве Васкрсења и њеног „служитеља" патријарха Атанасија. У патријарховом друштву налази „двоструку утеху": „ѡ радостеχ[ь] н(е)б(е)с(ь)ныχ(ь). и ѡ пол'ζы д(оү)шев'нѣи. и ѡ исправлѥнїи ζакон'нѣмь. и ѡ слоүж'баχ[ь] б(о)ж(ь)ств'ныχ(ь)." Двојица архијереја постали су блиски пријатељи и често су заједно служили литургију код Христовог гроба.[116]

---

edifici sacri di Betlemme in seguito agli scavi e restauri praticati dalla Custodia di Terra Santa (1948–1951), Gerusalemme 1952; Pringle, *Churches* I, No. 61, 137–156 (са осталом литературом).

[110] О зидном сликарству витлејемског храма cf. нпр. G. Kühnel, *Ausschmückungsprogramm der Geburtsbasilika in Bethlehem*, Boreas 10 (1987), 137–150, Abb. 2–9, Tf. 12–16; idem, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988; 1–147, pl. I–XXXVII; Folda, *Art of the Crusaders*, 91–97, 163–165, 283–285, 347–378, Pl. 5.14a–5.15, Fig. 2, Pl. 6.13a–6.15f, 8A.14–8A.19, 9.8b–9.29n.

[111] По свему судећи, крајем XII и током прве половине XIII века о витлејемском храму бринуло је више хришћанских заједница, укључујући и Латине. Саладин је, наиме, после споразума са енглеским краљем Ричардом I, дозволио 1192. године да се у Светогробски храм, Витлејем и Назарет врате по четири латинска клирика (два свештеника и два ђакона) и служе са локалним свештенством. Витлејемски бискупи су, додуше, највероватније наставили да резидирају у Акру све до пада тог града под исламску власт 1291. године, али није искључено да се један део катедралног клира вратио у Витлејем у време трајања мировног споразума из фебруара 1229. године (1229–1244), cf. E. Riant, *Études sur l'histoire de l'église de Bethléeem* I, Genova 1889, 30–33; Pringle, *op. cit.*, I, 139, 154–155. Треба ипак имати у виду да немачки ходочасник Тетмар, који је посетио Свету земљу 1217. године, наводи да у Витлејему живе локални хришћани који плаћају „трибут" султану, али да Сарацени наплаћују ходочасницима улаз у цркву. Латински свештеници нису поменути, v. De Sandoli, *Itinera* III, 264.

[112] Иако су још од VII века мелкити представљали далеко најбројнији део православне заједнице која је насељавала територије античке Сирије, они нису могли бити бирани за архијереје, јер је то била привилегија Грка, најчешће домородаца, мада су понекад на патријаршијску или епископску катедру стизале и личности из Византије (поред литературе наведене у н. 99 и 103, cf. и *Jacques de Vitry, The History of Jerusalem, A. D. 1180*, transl. A. Stewart, London 1896, 69). Слично је било и у Великој лаври, чији је типик прописивао да игуман не сме бити „Сиријац", v. E. Kurtz – A. Dmitrievskij, *Die Klosterregeln des hl. Savas*, BZ 3 (1894), 170; Patrich, *Saba*, 275. За каснија времена cf. Архимандрит Леонид, *Лавра св. Саввы Освященного*, Константинополь 1867, 105. О Савином богослужењу у Великој лаври v. детаљније infra.

[113] V. supra и infra.

[114] Представа потиче, попут многих витлејемских мозаика, из шездесетих година XII века. Прилично је оштећена (фигура новорођеног Христа у јаслама још увек је видљива), али се изгубљени делови композиције могу реконструисати на основу ходочасничких путописа, cf. *PG* 133, 957, 960; Folda, *Art of the Crusaders*, 371 sq, pl. 9.29f–9.29n; L.-A. Hunt, *Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of "Crusader" Art*, DOP 45 (1991), 73, н. 25. За детаљније податке v. Б. Миљковић, *Дела Доментијана и Теодосија као извори за историју средњовековне уметности* (магистарски рад), Београд 2002, 111–112. Р. Маринковић (in: *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот светога Симеона*, 357–358, н. 14) сматра да је овде реч о „мермерној пећини са јаслима које приказују рођење Христово". Бројни извори помињу заиста да су се у крипти Рођења, западно од часне трпезе, налазиле јасле у које је био положен новорођени Христос. Оне су биле обложене белим мермером, с тим што су у горњем делу имале отворе за целивање. Цела крипта била је обложена мозаицима, али се у вези са самим јаслама не помиње никакав сликани украс, cf. нпр. *Книга хожений*, 50; De Sandoli, *Itinera* II, 365; III, 187; IV, 197; Pringle, *Churches* I, 146–147.

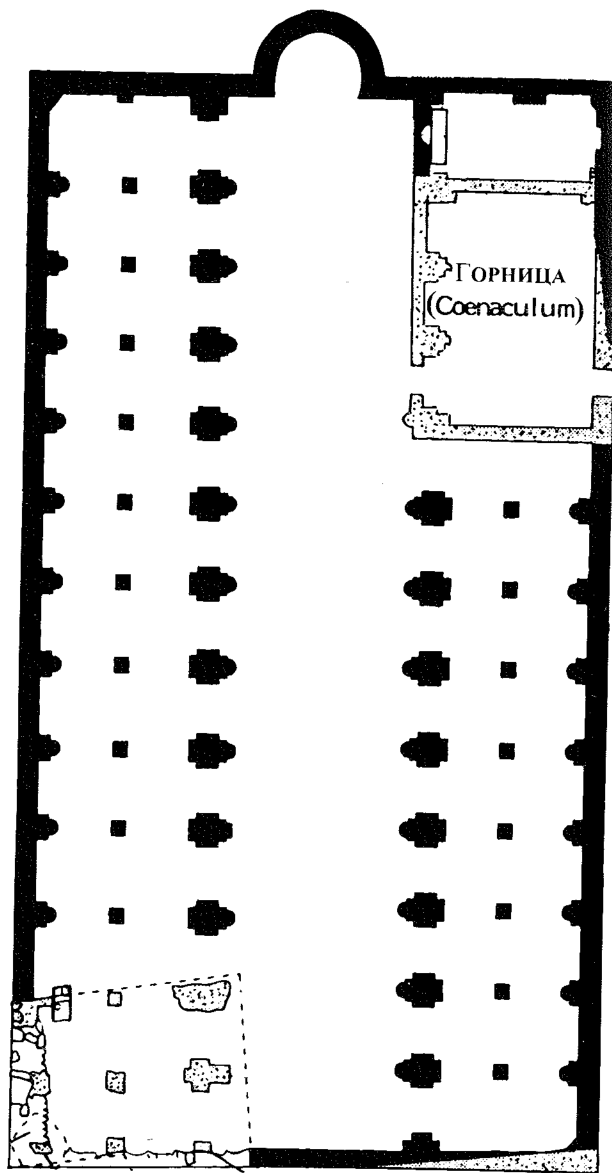
[115] О тој представи v. А. К. Пападопуло-Керамевс – П. В. Безобразов, *Восемь греческих описаний св. мест, XIV, XV и XVI вв*, Православный палестинский сборник 56 (1903), 98, 224. Cf. и Kühnel, *Ausschmückungsprogramm*, 138–139, н. 26; Folda, *Art of the Crusaders*, 358.

[116] *Доментијан*, 286.

На основу цитираних речи и још једног пасуса у Доментијановом спису рекло би се да је српски архиепископ у јерусалимском архијереју имао ученог саговорника, с којим је могао водити разговоре о различитим темама, укључујући канонска и литургичка питања.[117] Недавно објављена хомилија Атанасија II, прочитана на Недељу мироносица, показује да ни таква сведочења старијег Савиног животописца не смеју бити протумачена као опште место.[118] Стога и Доментијанов навод по коме је Атанасије, попут Саве, још као младић примио монашки завет ваља прибројати ретким биографским подацима о јерусалимском патријарху.[119]

После дружења с патријархом српски архиепископ одлази на „свети Сион, где пре беше мати цркава и где небесни цар и Владика … пресветога Духа свога богато изли на свете ученике и апостоле, и где вечера Господ наш тајну вечеру са светим апостолима, где пречиста Мати његова предаде пречисту душу своју у пречисте руке сина свога и Бога нашега“. Сава се поклања светилишту и служи литургију.[120]

На основу детаљних Доментијанових навода извесно је да се овде говори о Светом Сиону, најстаријој хришћанској цркви Јерусалима и првој епископској катедри. Установљено ван градских зидина, на брегу Сиону, на месту тзв. Горнице („горње собе“), где су се окупљали апостоли после Вазнесења Христовог, то светилиште, које је често називано „мајком свих цркава“, било је током првих векова хришћанства рушено у више наврата. Од неколико обнова предузетих у рановизантијском периоду најзначајнија је била она за коју је заслужан Модест, игуман лавре Светог Теодосија и потоњи патријарх јерусалимски (632–634). Он је на Сиону саградио огромну петобродну базилику која је својим спољашњим зидовима обухватала и неколико параклиса. Један од њих, спратне конструкције, представљао је саму Горницу и налазио се у југоисточном делу базилике. Просторија у којој се, по традицији, догодило Успење Богородице реконструисана је у близини западног улаза у базилику, а посебно поштована реликвија – стуб бичевања Христовог – била је, изгледа, постављена посред цркве. Сионски храм имао је, међутим, сличну судбину као и црква Светог Гроба. По заповести султана Хакима, грађевина је 1009. године била порушена. Нови храм саграђен је тек по доласку крсташа у Свету земљу. Носио је назив *Santa Maria montis Syon*, а по димензијама и просторној схеми био је веома сличан старој базилици (слика 8). Бригу о цркви су, одмах по заузимању Јерусалима 1099. године, преузели каноници светог Августина, који су, саградивши манастирске зграде, остали на Сиону све до пада Јерусалима у Саладинове руке (1187).[121] Тада су били протерани, а у њихов манастир уселили су се локални мелкити. Они су, уз плаћање трибута султану, показивали највеће светиње цркве ретким ходочасницима. О томе сведочи хилдесхајмски каноник Вилбранд из Олденбурга, који је у Јерусалиму боравио 1212. године.[122] Ускоро су се, међутим, појавиле нове невоље. Муазам, султан Дамаска, порушио је 1219. сва јерусалимска утврђења у страху да ће их употребити крсташи.[123] Том приликом уништен је сионски манастир, а има мишљења да је и сама базилика страдала.[124] Доментијанове речи „**шъдь же на светы сїѡнь. идеже мати црькьвамь прѣжде бѣ**“ ишле би у прилог таквом мишљењу, мада је лако могуће



Сл. 8. Основа Сионског храма у доба крсташа (цртеж Д. Хен)

[117] О значењу речи „**исправлюнїю**“ v. А. Јевтић, *Богословље Светог Саве*, Врњачка Бања 1991, 39, н. 66, 44, н. 68; М. М. Петровић, *Свети Сава на Жичком сабору 1221. године и латинска јерес*, Историјски часопис 45–46 (1998–1999), 11–14.

[118] За текст хомилије v. Pahlitzsch, *Graeci und Suriani*, 270–289, 359–382.

[119] *Доментијан*, 286 [„**оба х(рист)оу оунѣвѣстив'ша се из' юности**“]. За расположиве податке о Атанасију II v. литературу наведену у н. 96.

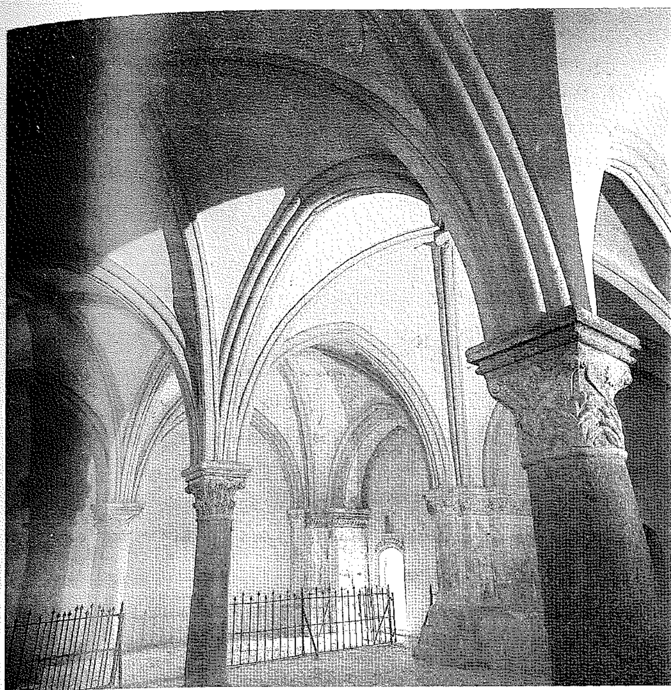
[120] Доментијан, 286, 288. Теодосије наводи само то да се Сава поклонио у Светом Сиону, v. *Теодосије*, 167.

[121] За наведене податке о Светом Сиону и његовој историји до 1187. године v. Vincent–Abel, *Jérusalem* II/3, 421–481; J. Briand, *Sion*, Jerusalem 1973, 35–62; H. Plommer, *The Cenacle on Mount Sion*, in: *Crusader Art in the Twelfth Century*, ed. J. Folda, Oxford 1982, 139–149, Pl. 6.1a–6.16b; B. Pixner, *Church of the Apostles Found on Mt. Zion*, Biblical Archaeology Review XVI/3 (1990), 17–36, 60; idem, *Wege des Messias und Stätten der Urkirche. Jesus und das Judenchristentum im Licht neuer archäologischer Erkenntnisse*, Giessen–Basel 1991, 287–357. За осталу литературу v. Purvis, *Jerusalem* I, 340–344, II, 353–355; Bieberstein–Bloedhorn, *Jerusalem* II, 120–127.

[122] De Sandoli, *Itinera* III, 242. Вилбранд назива служитеље Светог Сиона Сурианима (*Suriani*), а тако се у латинским изворима крсташког времена редовно називају православни хришћани (мелкити) родом из Сирије, посебно из Свете земље (cf. нпр. Hamilton, *Latin Church*, 159–161).

[123] Cf. Prawer, *Histoire* II, 154 sq, 178–179; Giles, *Emperor*, 166–167, 173–175.

[124] Cf. нпр. Vincent–Abel, *Jérusalem* II/3, 463; Pixner, *Church*, 34; idem, *Wege des Messias*, 325. У време настанка два латинска описа Јерусалима који се обично датују у почетак тридесетих година XIII века велика Сионска црква била је скоро сасвим порушена (преостала је само „капела



Сл. 9. Свети Сион, спрат Горнице

Сл. 10. Црква Свете Ане у Јерусалиму, западна фасада

да писац овде има на уму Горницу из апостолских времена или рановизантијски Свети Сион, јер је у средњовековним изворима крсташка *Santa Maria montis Syon* изузетно ретко називана „мајком цркава“. Како год да је било, извесно је да је Сава затекао на Сиону бар Горницу (то јест крсташки *coenaculum*), јер она постоји и данас, и то у скоро истом виду који је добила у XII столећу (слика 9).[125] Реч је о грађевини у два нивоа, чији је горњи део подељен на два брода. Северни је био посвећен Тајној вечери, а јужни је представљао место Силаска Светог Духа.[126] Врло је вероватно да је Сава управо на том месту одслужио службу и тако постао, како истиче Доментијан, „**съобьщ҆никь светымь апостолωмь**“ и „**дароу прѣсветаго доуха сподобльень**“.[127] Занимљиво је да Савин животописац истом приликом не помиње свештенство Сионске цркве. Није искључено да је светилиште после догађаја из 1219. године било напуштено, али, имајући у виду околности у којима је дошло до тих догађаја, пре ће бити да су мелкити и даље бринули о славној цркви. Они су, међутим, као што је већ поменуто, богослужење најчешће обављали на арамејском језику, па је тешко могло доћи до заједничке службе са српским архиепископом.[128]

Из Светог Сиона Сава се упутио у још једно светилиште ван градских зидина – „у иверски манастир, у цркву Христову, у Свето Подножје његово“. После поклоњења, служио је литургију „на месту светога и часнога древа, на коме беху приковане пречисте Христове ноге“. И овде је манастирско братство даривао „златом“, одредивши да један део тог новца буде утрошен за зидање „палата“ које би биле намењене његовим потребама. Како сведочи Доментијан, Сави се веома допао грузијски манастир и пожелео је да једном у њему дуже борави.[129]

Грузијски манастир о коме говори Доментијан познатији је као манастир Светог Крста. Он се налази два километра западно од јерусалимских зидина, али, услед ширења модерног Јерусалима, данас припада градском подручју. Манастир је, према традицији, основан заслугом првог грузијског краља Миријана (прва половина IV века), који је место за изградњу светилишта добио од Константина Великог. Археолошка истраживања показују да је постојећи католикон саграђен над остацима цркве из VI или VII века. Та грађевина је страдала у доба калифа Хакима (1009), а нову цркву подигли су, негде између 1038. и 1056. године, грузијски ктитори, краљ Георгије Баграт и монах Георгије Прохор.[130] Долазак крсташа 1099. године манастир је дочекао опустошен, али је црква била сачувана. По сведочењу игумана Данила, руског ходочасника у Свету земљу (1104–1107), у њој се почетком XII века могао видети доњи део дрвета од кога је био истесан „подножник“ за крст Распећа Христовог.[131] О реликвији су и даље бринули православни Грузини. Њима је манастир Светог Крста припадао и у време Савине посете. То делимично објашњава посебну наклоност српског архиепископа према манастиру.[132] Треба се подсетити да је он долазио у контакт са грузијским монасима и с њима обављао богослужења још на Светој Гори.[133]

Силаска Светог Духа“, то јест Горница), cf. De Sandoli, *Itinera* III, 456, 474. Међутим, оба та описа могла су настати и после 1244. године, када је тешко страдала већина цркава у Јерусалиму и његовој околини (Runciman, *History* III, 215 sq, 224 sq; Prawer, *op. cit.*, II, 275 sq, 310–311).

[125] Горница је сачувана добрим делом због тога што је, поред осталог, сматрана за место на коме је сахрањен пророк Давид, кога поштују и муслимани. Због тог поштовања грађевина је од 1524. до 1948. године била џамија (тзв. Неби Дауд), cf. нпр. Vincent–Abel, *op. cit.*, 461–462, 464–472.

[126] За детаљан опис v. Vincent–Abel, *op. cit.*, II/3, 421–431, Pl. XLIV, XLIX; Plommer, *Cenacle*, 139–140, pl. 6.2. Cf. и Folda, *Art of the Crusaders*, 469–471, 601–602.

[127] *Доментијан*, 288.

[128] Cf. supra.

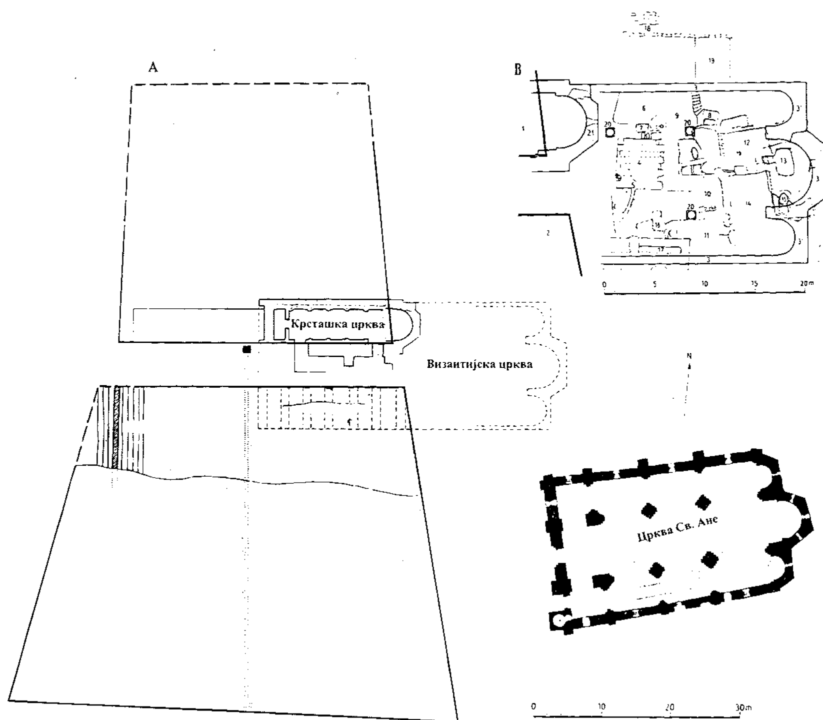
[129] *Доментијан*, 288. Теодосије не помиње Савину посету грузијском манастиру.

[130] О манастиру Светог Крста и његовој историји v. А. Цагарели, *Памятники грузинской старины в Святой Земле и на Синае*, Православный палестинский сборник 10 (1888), 89–111; V. Tzaferis, *The Monastery of the Holy Cross in Jerusalem*, Jerusalem 1987, 5–23; Pringle, *Churches* II, 33–40.

[131] *Книга хожений*, 56.

[132] О присуству грузијских монаха у манастиру крајем XII и у првој половини XIII столећа v. Pringle, *op. cit.*, II, 34.

[133] Према сведочењу самог Саве, у Хиландар су после смрти Симеона Немање стигли Грци, „Ивери“, Руси и Бугари, како би тамо са српским



Сл. 11. Овчија бања у Јерусалиму, план светилишта са црквом Паралитика, крсташком црквом Арханђела Михаила и црквом Свете Ане (према Г. Кролу)

Карактеристично је, ипак, да је у манастиру Светог Крста литургију служио сам, што је још један од разлога за закључак да је Сава током свог првог боравка у Палестини био саслужитељ локалном свештенству само у оним црквама у којима је богослужење вршено на грчком или старословенском језику.

Завршавајући опис Савине посете „Светом подножју", Доментијан даје два податка којима као да са извесне временске дистанце потврђује своје претходне наводе о тој посети. Писац, наиме, саопштава да у грузијском манастиру „још и данас" стоје палате за чију је изградњу Сава дао новац и врши се помен српског архиепископа и његових родитеља.[134] Реч је о сведочењу из прве руке, будући да је Доментијан пре писања *Житија светог Саве* посетио Јерусалим.[135]

Из манастира Светог Крста Сава је, попут многих других ходочасника средњег века, отишао у „Подгорје, у дом часнога пророка Захарије". Идући истим путем којим је ишла и „пречиста дева Марија носећи у утроби Христа", поклонио се најпре на месту Богородичиног сусрета с Јелисаветом, а затим је ушао у „дом рођења Јованова" и тамо се такође поклонио.[136]

„Дом Захаријин", где је Марија посетила Јелисавету и где се родио свети Јован Претеча, налазио се неколико километара западно од Јерусалима, на обронцима шумовите горе, због које се локалитет у средњовековним словенским изворима назива Подгорје или Горњаја.[137] На том месту (данашње село Ен-Карим) црква је, изгледа, постојала још у VI веку.[138] Судбина светилишта у првом периоду исламске власти није довољно позната, али рекло би се да је и оно страдало у већ помињаним догађајима из 1009. године. Наиме, зна се да је храм био изнова сазидан или у великој мери реконструисан средином XI века. Касније је, изгледа, још једном био оштећен, па су ускоро по доласку крсташа 1099. године изведени одређени рестаураторски радови. Такав закључак проистиче из сведочења игумана Данила.[139] Могуће је да је већ тада светилиште било додељено латинској Јерусалимској патријаршији, али о томе у изворима нема потврде све до 1166. године, када је августинским каноницима јерусалимског „Храма Господњег" (*Templum Domini*) потврђено власништво над „домом светог Јована у горама" и његовом имовином.[140] После Саладинових освајања светилиште је напуштено, а у манастирске зграде уселили су се Сарацени. Црква, међутим, није била уништена. Два латинска ходочасника из прве половине XIV века затекла су је у добром стању.[141] Нешто касније (око 1375) цркву је, додуше напуштену, видео и руски архимандрит Грефењ.[142] Из Доментијановог сведочења проистиче да је светилиште и 1229. године било без служитеља. Ни Сава није у њему обавио богослужење, иако је улазио у цркву („**въниде въ домь рождениа ïωан'нова**").

После посете „дому Захаријином" Сава се, по сведочењу Доментијана, поклонио и „**тоужде близоу**", на месту „где побеже Јелисавета с Јованом од Иродових војника". У цркви Светог Захарије служио је литургију и даривао злато „јерејима који ту живе".[143]

монасима обавили погребна богослужења, v. *Свети Сава. Сабрана дела*, 184. Доментијан, са своје стране, сведочи да су Сава и Симеон, обилазећи Свету Гору (1198), посетили и „Лавру свете Богородице Иверске, зване Портаитисе". Пошто су доделили манастиру „много злата", примљени су у братство и уписани у помени као други ктитори, v. *Доментијан*, 78.

[134] *Доментијан*, 288.

[135] То се поуздано закључује из следећих Доментијанових речи: „И када сам био у Јерусалиму и у Светој Гори, свети древни старци од сто година … који су опет са овим [Савом] били другови и саподвижници … називаху га земаљским анђелом и небеским човеком…", *Доментијан*, 360. Цитирани пасус налази се у опису другог Савиног ходочашћа, али је несумњиво да представља екскурс карактеристичан за Доментијанов начин излагања, cf. нпр. *Доментијан*, 124, 310. Пасус се и због употребе првог лица једнине тешко може довести у везу са Савиним путовањима у Палестину, иако постоји могућност да је Доментијан био архиепископов пратилац бар на једном од њих, нарочито на првом, cf. Витковић, *Друго путовање св. Саве*, 3–4, 7; Костић, *Је ли Доментијан био ученик Савин*, 936–942; Оболенски, *Шест портрета*, 165. О могућности да је Доментијан путовао са Савом у Палестину 1229. године v. и infra.

[136] *Доментијан*, 288. Теодосије не помиње Савину посету „дому Захаријином" у Подгорју.

[137] V. нпр. *Книга хожений*, 57; Леонид, *Паломники-писатели*, 117–118. У грчким изворима јављају се изрази „ἡ τῆς ὀρεινῆς περίχωρος" (*PG* 133, 956) и „ἡ 'Ορεινή" [Σ. Ν. Καδάς, *Εικονογραφημένο Προσκυνητάριο των Αγίων Τόπων (Κώδ. 159 της Μονής Γρηγορίου)*, Κληρονομιά 9/2 (1977), 411].

[138] За наведене податке о цркви v. S. J. Saller, *Discoveries at St. John's, 'Ein Karim, 1941–1942*, Jerusalem 1946, 9–21; D. Baldi, *I santuari di S. Giovanni Battista in Terra Santa*, Liber Annuus 6 (1955/1956), 196–239; B. Bagatti – E. Alliata, *Nouvi elementi per la storia della chiesa di S. Giovanni ad Ain Karem*, Liber Annuus 36 (1986), 277–296; Pringle, *Churches* I, 30–38, fig. 11–12, pl. XV.

[139] *Книга хожений*, 57.

[140] F. Chalandon, *Un diplome inédit d'Amaury I roi de Jérusalem en faveur de l'abbaye du temple-Notre-Seigneur (Acre, 6–11 avril 1166)*, Revue d'Orient Latin 8 (1900–1901), 311–317. О јерусалимском *Templum Domini* cf. infra.

[141] D. Baldi, *Enchiridion locorum sanctorum. Documenta S. Evangelii loca rescipientia*, Jerusalem 1955, 52–53.

[142] *Itinéraires Russes en Orient*, trad. B. de Khitrowo, Genève 1889, 183–184; *Хождение Архимандрит Агрефенья обетели Пресвящыя Богородица, около 1370 г.*, red. Архимандрит Леонид, Православный палестинский сборник 48 (1896), 14.

[143] *Доментијан*, 288, 290. Ни то Савино поклоњење није поменуто код Теодосија.

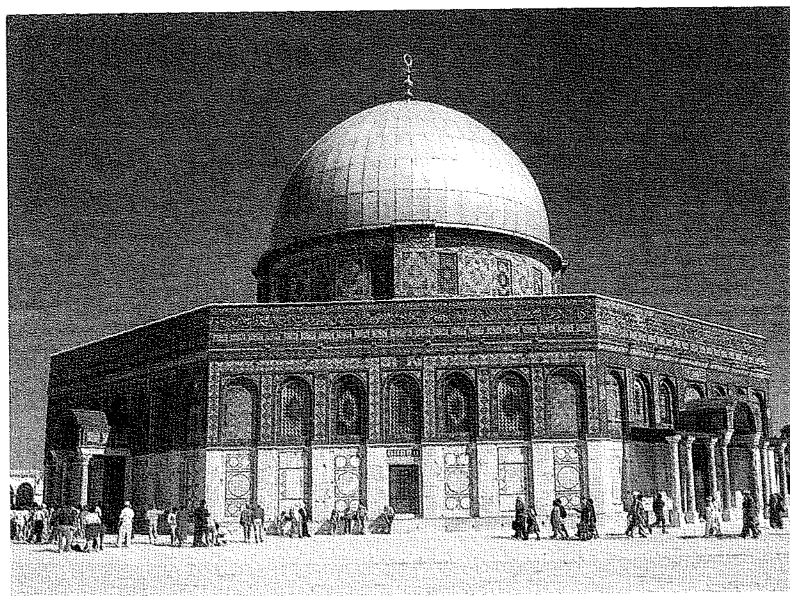
Поменуто место треба, без сумње, поистоветити с локалитетом који се налази око 500 метара југозападно од „дома Захаријиног" смештеног у Подгорју. На том месту, над пећином у коју се, према вековима старом веровању, Јелисавета с малим Јованом склонила од Иродових војника, била је саграђена црква још пре доласка крсташа у Палестину 1099. године.[144] Игуман Данило описује је као необичну градитељску целину састављену од две црквице: једна је била саздана над пећином, а друга испред ње.[145] Нажалост, Данилов путопис један је од ретких извора из епохе власти Латина који говори о светилишту, тако да се врло мало зна о његовој судбини у XII и XIII веку. Верује се, ипак, да су га 1169. године преузели цистерцити из Белмона и ту засновали манастир Светог Јована „у шуми" (*in nemore*), али да је 1187. године светилиште напуштено.[146] Црква је, у сваком случају, још дуго била сачувана, јер се помиње у више каснијих извора.[147] Извесно је, затим, да су цркву и манастир једно време, до краја XV века, држали Јермени. Лако је могуће да су се они тамо доселили одмах после догађаја из 1244. године.[148] Судећи по Доментијановом речима, светилиште су петнаестак година раније држали православни хришћани, највероватније мелкити. Због недостатка извора то сведочење не може се проверити, али је важно нагласити да Доментијанов навод о посвети цркве светом Захарији има потврду у неколико извора из XIV века.[149]

Када се вратио у Јерусалим, први српски архиепископ отишао је у „дом светога Јоакима и Ане", где се поклонио месту рођења Богородице.[150]

У поменутом светилишту препознаје се црква Свете Ане, најбоље очувана крсташка грађевина у Јерусалиму (слика 10).[151] Црква је подигнута тридесетих година XII века у непосредној близини комплекса Овчије бање, на месту старијег храма, о чијем постојању у време доласка крсташа у Свету земљу изричито сведоче ходочасници Севулф (1101–1103) и игуман Данило (1104–1107).[152] Првобитна грађевина настала је још у рановизантијској епохи над пећином у којој се, по традицији, родила Богородица.[153] Крсташи су обновљену цркву доделили бенедиктинским монахињама. Оне су се о њој бринуле све до 1187. године, када је грађевина, по доласку муслимана у Јерусалим, претворена у медресу. Првобитна намена враћена јој је тек после склапања мировног споразума из 1229, али свакако не пре скидања интердикта са Јерусалима јула 1230. Отуда је разумљиво што Доментијан не помиње служитеље цркве ни богослужење у њој. И у опису Јерусалима уврштеном у тзв. Ернулову хронику, која је највероватније написана 1229. године, о постојању „опатије Свете Ане" говори се у прошлом времену.[154]

После поклоњења месту Богородичиног рођења, српски архиепископ се одмах поклонио и стопама Христовим, „ту близу", у цркви Светог арханђела Михаила, „где Господ подиже раслабљеног при Овчијој купељи".[155]

Доментијанови наводи могу се односити само на романичку цркву која је била подигнута на месту рановизантијске тробродне базилике посвећене успомени Христовог исцељења раслабљеног у бањи Витезди код Овчије капије. Та базилика настала је пре 438. године, заслугом византијске царице Евдокије. Названа црквом Паралитика, она је делом била саграђена над самом бањом. Уништена 614. од Персијанаца, обновом је добила



Сл. 12. Јерусалим, Купола на стени

знатно скромнији изглед, али је и то ново светилиште срушено пре доласка крсташа.[156] Игуман Данило 1104–1107. на месту Овчије бање није затекао никакву грађевину вредну помена изузев „дома Јоакима и Ане".[157] Стање се изменило тек после неколико деценија, када су Латини на остацима цркве Паралитика саградили једнобродну цркву, вероватно у оквиру радова на бенедиктинском манастиру Свете Ане (слика 11).[158] Посветили су је арханђелу Господњем, јер је он, према сведочењу јеванђелисте Јована, у бањи Витезди чинио чудесна исцељења болесника

---

[144] О историји светилишта и првобитној цркви v. B. Bagatti, *Il Santuario della Visitazione ad 'Ain-Karim (Montana Judaeae)*, Gerusalemme 1948, 45–55, 89–97, pl. 6–9; Pringle, *Churches* I, 38–47, nr. 8.

[145] *Книга хожений*, 57.

[146] B. Hamilton, *The Cistercians in the Crusader States*, in: *One Yet Two. Monastic Tradition East and West*, ed. M. B. Pennington, Kalamazoo 1976, 405–407; Pringle, *Churches* I, 39.

[147] Baldi, *Enchiridion*, 50–76.

[148] Pringle, *op. cit.*, I, 39.

[149] Cf. нпр. Baldi, *op. cit.*, 50; Pringle, *op. cit.*, I, 39. Постојећа црква, саграђена 1946. године, посвећена је Маријиној посети Јелисавети (Bagatti, *Santuario*, 43–45, 113–131), иако се тај догађај у средњовековним изворима везује за оближњи „дом Захаријин", то јест цркву Светог Јована Претече.

[150] *Доментијан*, 290. У Теодосијевом набрајању јерусалимских светилишта којима се поклонио свети Сава „дом Јоакима и Ане" није поменут.

[151] О тој цркви v. Vincent–Abel, *Jérusalem* II/4, 677–679, 698–742; P. Deschamps, *Terre Sainte romane*, L'abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire 1964, 163–167, 221, pl. 49–62; Folda, *Art of the Crusaders*, 133–136, pl. 6.6a–6.6g.

[152] Wilkinson et al., *Jerusalem Pilgrimage*, 105; *Книга хожений*, 37.

[153] О генези светилишта подигнутог над пећином која је, по традицији, представљала место рођења Богородице v. Vincent–Abel, *Jérusalem* II/4, 718–742; N. van der Vliet, *„Sainte-Marie où elle est née" et la Piscine Probatique*, Jérusalem–Paris 1938, 3–71.

[154] De Sandoli, *Itinera* III, 413.

[155] *Доментијан*, 290. Ни ова црква није поменута у Теодосијевом опису Савиног ходочашћа.

[156] О цркви Паралитика v. Vincent–Abel, *Jérusalem*, 669 sq, 685–698; Bagatti, *L'église*, 176–178, fig. 69; Maraval, *Lieux saints*, 261–262. О Овчијој бањи и историји архитектонских споменика на том месту cf. и N. van der Vliet, *op. cit.*, 139–207.

[157] *Книга хожений*, 37.

[158] О тој једнобродној цркви v. N. van der Vliet, *op. cit.*, 159–173, 176–207, fig. 78, 82; J. Jeremias, *Die Wiederentdeckung von Bethesda*, Göttingen 1949, 16–26, Abb. 2. Cf. и Vincent–Abel, *op. cit.*, II/4, 688–690, 698, 740, pl. LVIII, LXXV; fig. 276–279; M.-J. Pierre – J. M. Rousée,

(Јн 5, 2–4).[159] Црква је, међутим, после бурних догађаја из 1187. године напуштена. На основу два латинска извора из XIII столећа могло би се чак претпоставити да је била порушена или оштећена.[160] Доментијанов помен цркве Светог арханђела Михаила у Овчијој бањи не представља сметњу за доношење такве претпоставке. Српски писац не помиње служитеље светилишта, а ни службу српског архиепископа – Сава се само поклонио „стопама Владичњим". Осим тога, важно је имати у виду да Доментијан црквама назива и храмове који су веома пострадали у доба Саладина, не дајући при томе никакве податке о њиховом стању (Богородичин храм у Гетсиманији, црква у „Галилеји" на Маслиновој гори).[161]

Пошто је обишао светилишта Овчије бање, Сава, према Доментијановом казивању, одлази „истим путем којим би уведена пречиста дјева Богородица у цркву Светиња над светињама, у којој и узрасте". Најпре се поклонио на том путу, а затим и на врху „степеница усхођења Пречисте", где је она пребивала и била храњена из руке анђела. Посетио је и место изван цркве где је Богородица дошла „носећи на пречистим рукама пречистога Христа и праведном Симеону давши га по закону Мојсијеву да испуњење закона изврши".[162]

Светилиште о коме говори Доментијан данас је познато као Купола на стени. Реч је о грађевини подигнутој између 685. и 691. године на најсветијем месту уништеног Соломоновог храма (слика 12). Њен ктитор, арабљански калифа Абд ел Малик, задивљен изгледом славних јерусалимских цркава, посебно Светим Гробом и храмом Вазнесења на Маслиновој гори, наложио је својим архитектима да стену Аврамове жртве прекрију ротондом окруженом са два октогонална амбулаторијума. Због места на коме је саграђена, Маликова задужбина називана је у хришћанским изворима Соломоновим храмом или Светињом над светињама, без обзира на то што је све до доласка крсташа приступ у њу хришћанима био забрањен.[163] Ускоро после 1099. године светилиште је додељено каноницима светог Августина, који су га претворили у хришћански храм. Назван *Templum Domini*, он је 1118. постао матична црква витешког реда темплара. Промена намене грађевине није довела до озбиљнијих архитектонских измена, али је унутрашњи и спољни украс скоро сасвим измењен. Опширни латински цитати из Библије исписани мозаичком техником заменили су цитате из Курана, а на куполу је постављен златни крст. У унутрашњости је урађен и живопис чија је тематика одговарала новом карактеру грађевине. Међутим, у време првог Савиног доласка у Јерусалим светилиште је опет имало првобитну декорацију. Саладин је, наиме, 1187. године Куполу на стени заувек вратио исламу. Чак и у доба Фридрихове управе над Јерусалимом цео простор јеврејског Храма, укључујући Абд ел Маликову грађевину, остао је, на основу мировног уговора, у рукама муслимана, с тим што су хришћани могли да посећују цело светилиште.[164] Стога Доментијанов исказ о Савиној посети „Светињи над светињама" заслужује поверење у потпуности.

После обиласка простора Храма, Сава још једном напушта градске бедеме и одлази на Гетсиманију да би посетио „цркву Пречисте Богородице". Тамо целива Богородичин гроб и поред њега служи свету литургију.[165]

У дну Маслинове горе, близу Кедронског потока, било је још крајем IV века, заслугом цара Теодосија I (379–395), обележено место Богородичиног гроба. Најпре је на дубини од скоро једанаест метара саграђена крстообразна крипта. Око пола века касније изнад ње је подигнута црква октогоналног плана, вероватно по налогу цара Маркијана (453–458).[166] Рушен у више наврата, горњи део светилишта није постојао у време доласка крсташа. Игуман Данило затекао је само крипту с гробом Богородице,[167] али је старо култно место убрзо претворено у бенедиктинску опатију Свете Марије од Јосафата. Захваљујући јерусалимској краљици Мелисенди, средином XII столећа саграђени су нова црква (*ecclesia S. Marie in valle Josaphat*) и монументално степениште којим се стизало до крипте (слика 13). Црква је, међутим, поново порушена приликом Саладиновог заузимања Јерусалима. Тада су и манастирске зграде сравњене са земљом.[168] Једино је поштеђена крипта, у којој су, по сведочењу Вилбранда из Олденбурга, 1212. године служили мелкитски свештеници, плаћајући трибут Арабљанима.[169] Сасвим је вероватно да је и Сава у Гетсиманији затекао мелките, чиме би се могло објаснити то што је сам обавио богослужење.[170] Доментијанов изричит исказ да је српски архиепископ служио „при гробу пречисте Матере Господње" (слика 14), а не у самој цркви, још је један показатељ његовог одличног познавања стања у коме су се палестински споменици налазили током првих деценија XIII века.

Sainte-Marie de la Probatique. État et orientation des recherches, Proche-Orient chrétien 31 (1981), 27–28, fig. 2; Purvis, *Jerusalem* I, 355–358, II, 364–366; Bieberstein–Bloedhorn, *Jerusalem*, 169–170.

[159] Занимљиво је да о посвети цркве арханђелу Михаилу први сведочи Доментијан. Његове речи потврђује *Екфрасис* ефеског протонотарија Пердике, написан вероватно у XIV веку, v. *PG* 133, 964; *Описание в стихах иерусалимских Господских чудес и достопримечательностей, составленное ефесским протонотарием Пердикою XIV века*, ed. А. И. Пападопуло-Керамевс – Г. С. Дестунис, Православный палестинский сборник 29 (1890), 2; A. Külzer, *Peregrinatio graeca in Terram Sanctam*, Frankfurt am Main 1994, 27.

[160] De Sandoli, *Itinera* III, 413; IV, 42.

[161] V. о њему infra.

[162] *Доментијан*, 290. Теодосије наводи да се Сава поклонио у Светињи над светињама, али не саопштава никакве детаље о архиепископовој посети светилишту, v. *Теодосије*, 167.

[163] О овој грађевини v. E. T. Richmond, *The Dome of the Rock in Jerusalem*, Oxford 1924; K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture* I, Oxford 1969², 65–131, Fig. 19–34, Pl. 1–37; J. D. Hoag, *Architettura islamica*, Milano 1975, 16–21, T. 5–10; S. Nuseibah – O. Grabar, *The Dome of the Rock*, New York 1996.

[164] О Куполи на стени док је била крсташки *Templum Domini* v. M. de Vogüé, *Les églises de la Terre Sainte*, Paris 1860 (repr. Toronto 1973), 276–291; H. E. Mayer, *Büstumer, Klöster, und Stifte im Königreich Jerusalem*, Stuttgart 1977, 222–229; Folda, *Art of the Crusaders*, 249–253; A. Graboïs, *La fondation de l'abbaye du Templum Domini et la légende du Temple de Jérusalem au XIIᵉ siècle*, in: *Autour de la première croisade*, 231–237.

[165] *Доментијан*, 290, 292. Савин боравак у Гетсиманији Теодосије такође помиње само једном речју, v. *Теодосије*, 167.

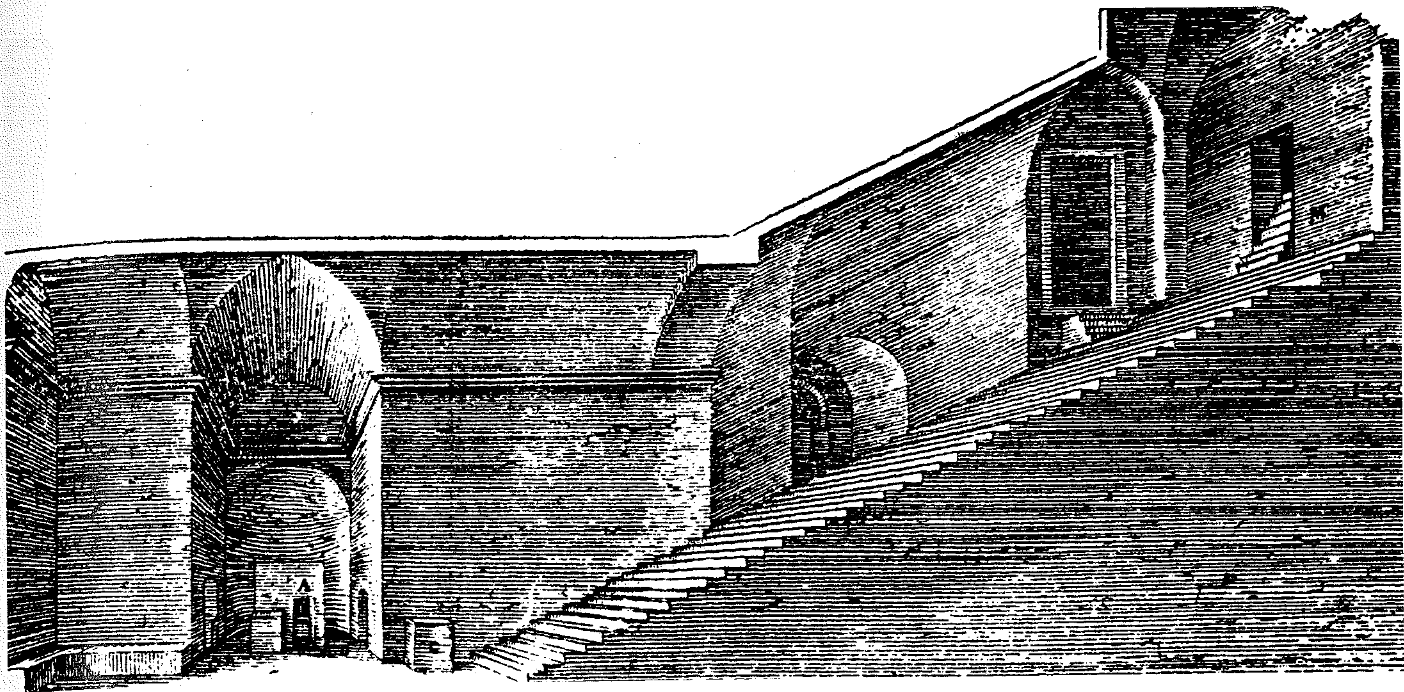
[166] О овој цркви v. Vincent–Abel, *Jérusalem* II/4, 808–831, fig. 345–349; D. Baldi, *I santuari Mariani in Terra Santa*, Liber Annuus 3 (1952/1953), 219–269; C. Kopp, *Das Mariengrab in Jerusalem*, Theologie und Glaube 45/2 (1955), 81–94; B. Bagatti – M. Piccirillo – A. Prodomo, *New Discoveries at the Tomb of Virgin Mary in Gethsemane*, Jerusalem 1975, passim.

[167] *Книга хожений*, 39–40.

[168] О цркви Богородичиног гроба у доба крсташа v. Vincent–Abel, *op. cit.*, II/4, 813–814; C. N. Johns, *The Abbey of St. Mary in the Valley of Jehoshaphat, Jerusalem*, The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine 8 (1938), 117–136, fig. 1–7, pl. LVII–LX; Mayer, *Bistümer, Klöster und Stifte*, 258–371; Folda, *Art of the Crusaders*, 131, 133, 324–328.

[169] De Sandoli, *Itinera* III, 241.

[170] Cf. supra.



Сл. 13. Крипта цркве Гроба Богородичиног (цртеж Б. Амика из 1596)

Вративши се у Јерусалим, Сава се после извесног времена упутио ка „Елеонској гори, на Вазнесење Господње, одакле … Господ узиђе на небеса са телом, и благослови свете апостоле и матер која га је родила". Ту се поклонио и служио литургију.[171]

Врх Маслинове горе, на коме се, по традицији, Христос вазнео на небо, једно је од најстаријих култних места у Светој земљи. Већ крајем IV века ту је сграђена црква, чији је ктитор била ходочасница Пименија, сродница цара Теодосија I. Била је то монументална грађевина у облику ротонде, са два концентрична трема око средишње кружне колонаде која је носила отворену куполу. Током персијског напада храм је 614. знатно оштећен, али га је јерусалимски патријарх Модест ускоро обновио. Та обновљена грађевина скоро сасвим је порушена у време султана Хакима.[172] Игуман Данило затекао је 1104/1107. године, изузев руина, само едикулу отвореног крова, саграђену изнад камена на коме је стајао Христос пред Вазнесење (слика 15).[173] После неколико деценија латинске власти каноници светог Августина приступили су обнови цркве подигавши око ње утврђење, обезбеђено малим кулама. Међутим, у време Саладиновог напада 1187. светилиште је поново страдало.[174] Вилбранд из Олденбурга затекао га је 1212. у рушевинама. Поштеђена је била само едикула, коју су Сарацени користили за своје верске потребе.[175] Проистиче, дакле, да Доментијан с разлогом не помиње цркву када говори о архиепископовој служби на месту Вазнесења.

С врха Маслинове горе Сава је отишао у „Галилеју, где се изволи Господу васкрсломе из мртвих прво јавити својим ученицима". Ушавши у цркву, поклонио се „Владици своме Христу васкрслом из мртвих".[176]

Ово је прво место у Доментијановом опису Савиног итинерара које заслужује шире објашњење будући да се и данас, као у библијским временима, под Галилејом подразумева северни део Палестине. Имајући у виду управо ту чињеницу, неки коментатори Доментијановог списа сматрали су како се наведеним пасусом одступа од хронолошког излагања догађаја.[177] Било би, заиста, нелогично и нерационално упутити се с Маслинове горе у више од стотину километара удаљену Галилеју, а затим се одмах опет вратити на падине Маслинове горе, у село Витанију, због посете цркви подигнутој на месту васкрсења Лазаревог. Наиме, у Доментијановом делу одмах иза описа Савиног поклоњења цркви у Галилеји следи прича о архиепископовој посети Витанији. Постоји, међутим, још једна Галилеја – на северној страни Маслинове горе (око 700 метара североисточно од њеног врха; слика 16)[178] – и извесно је да Савин животописац говори о њој.[179] Та Галилеја помиње

---

[171] *Доментијан*, 292. Теодосије само кратко каже да се Сава поклонио на „горѣ Єлеwнсцѣи", v. *Теодосије*, 167.

[172] О овој цркви v. Vincent–Abel, *Jérusalem* II/I–II, 360–410; V. Corbo, *Ricerche archeologiche al Monte degli Ulivi*, Gerusalemme 1965, 95–162; A. Ovadiah, *Corpus of the Byzantine Churches in the Holy Land*, Bonn 1970, 85–87 (No. 74a/b); Supplementum, pt. II, Levant 14 (1982), 140–141. О ктиторки прве цркве v. P. Devos, *La „servante de Dieu" Pœmenia d'après Pallade, la tradition copte et Jean Rufus*, AB 87/1–2 (1969), 189–208.

[173] *Книга хожений*, 40.

[174] О цркви Вазнесења у доба крсташа v. Vincent–Abel, *Jérusalem* II/1–2, 400–401; Enlart, *Monuments* II, 226–230; B. Kühnel, *The Crusader Art of the Twelfth Century*, Berlin 1994, 30–33; Folda, *Art of the Crusaders*, 260 sq.

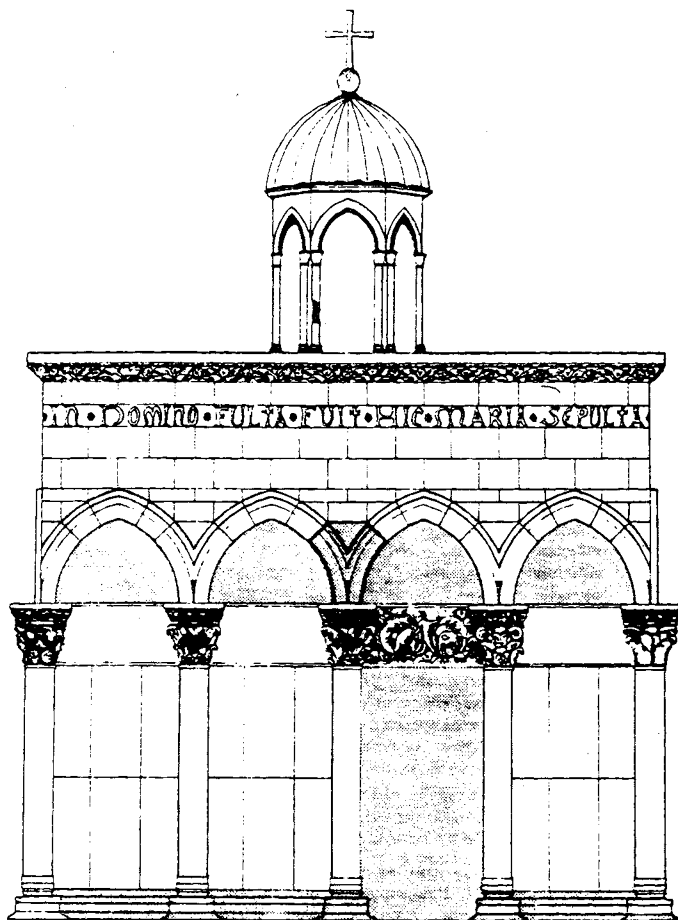
[175] De Sandoli, *Itinera* III, 240, 242. Грађевина постоји и данас, с тим што је претрпела делимичне измене у време када је била претворена у џамију (1617. године), cf. Vincent–Abel, *op. cit.*, II/1–2, 400–401, 404–406, 409–410.

[176] *Доментијан*, 292. Теодосије помиње једино то да се Сава поклонио „и у Галилеји" (*Теодосије*, 167).

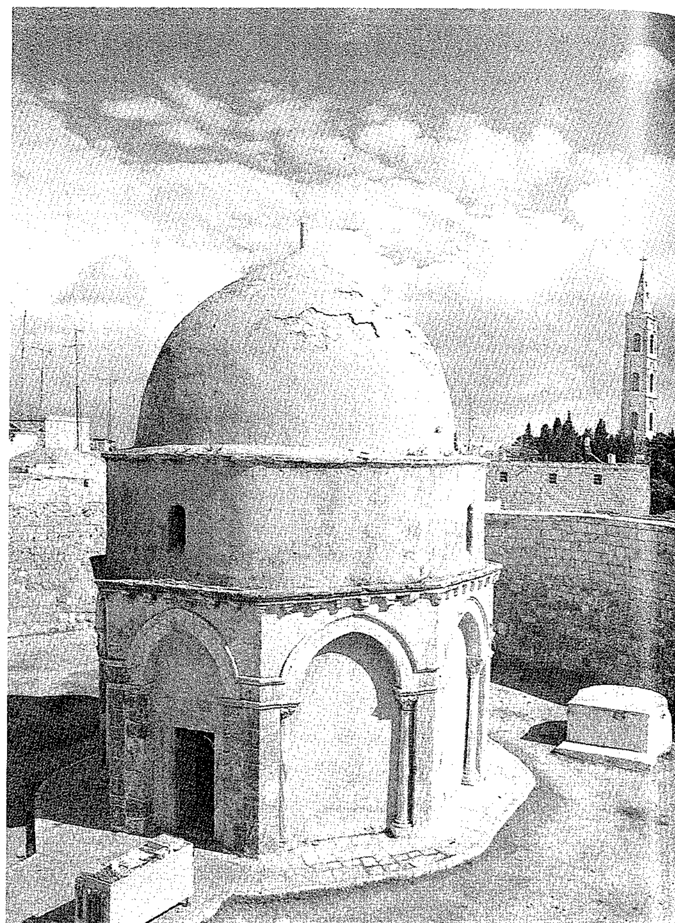
[177] Тако, на пример, Р. Маринковић (in: *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот светога Симеона*, 360, н. 35) закључује да је прича о Галилеји убачена на месту где се говори о Савиној посети Маслиновој гори како би се показало „да је Сава био и тамо где се завршава Христова историја према Матеју и Јовану, кад је већ био на Јелеону, где се завршава по Луки и Марку". Овакав поступак, према мишљењу Р. Маринковић, можда указује на то да Доментијан није пратио Саву на путу у Палестину. Cf. и коментар Љ. Јухас-Георгиевске, in: *Доментијан*, 487, н. 23.

[178] Топоним се најчешће назива „Малом Галилејом" (у латинским изворима *Viri Galilaei*), cf. нпр. Пападопуло-Керамевс – Безобразов, *Восемь греческих описаний св. мест*, 8, 81; E. Hoade, *Western Pilgrims*, Jerusalem 1970², 70, 81; *Elucidatio Terrae Sanctae Francisci Quaresmii*, ed. S. de Sandoli, Jerusalem 1989, 212–213; *Описаније Јерусалима* [36]; Т. П. Θέμελης, *Η Ιερουσαλήμ και τα μνημεία αυτής*, Ιερουσαλήμ 1932, 1164–1178; Β. Τζαφέρης, *Άγιοι Τόποι*, Αθήνα 1987, 94–95, 97.

[179] На тај начин Доментијанов помен Галилеје тумачио је још А. Гавриловић (*Свети Сава*, 163).



Сл. 14. Едикула над гробом Богородице (реконст. А. Продомо)



Сл. 15. Едикула цркве Вазнесења Христовог

се већ у једној од рецензија Никодимовог јеванђеља и у тзв. Јерусалимском бревијару (почетак VI века), али није познато од када се доводи у везу с пасусима из Матејевог и Марковог јеванђеља у којима Господ саопштава ученицима да ће по свом васкрсењу отићи у Галилеју и тамо се видети с њима (Мт 26, 32; 28, 7; Мк 14, 28; 16, 7).[180] На основу расположивих извора могло би се закључити да је таква идентификација постала раширена тек у XIII веку. Игуман Данило, који бележи постојање чак седам храмова на Маслиновој гори, још увек не помиње „јерусалимску" Галилеју.[181] Упадљиво је да топоним није поменут ни у ходочасничком спису критског монаха Јована Фоке (из 1177), иако он наводи да се на врху Маслинове горе налази место на коме се после васкрсења Спаситељ често јављао ученицима.[182] Да је Доментијан ипак могао имати у виду Галилеју код Јерусалима, потврђује неколико грчких и латинских извора из друге половине XIII века.[183] Они, додуше, помињу само брдо Галилеју, а не и цркву, али о њој говоре два ходочасника из XIV столећа – Пердика из Ефеса и архимандрит Грефењ. Обојица су затекла цркву у рушевинама.[184] Светилиште је вероватно било порушено већ у време Савине посете. Све цркве Маслинове горе страдале су приликом Саладиновог освајања Јерусалима 1187. године,[185] а треба, осим тога, имати у виду Доментијаново сведочење да Сава није обавио богослужење на Галилеји.

После „Галилеје" Сава долази у Витанију, „у отачаство друга Божјега Лазара, кога из мртвих ускрсну … Христос". Ушавши у цркву, „сатвори часно поклоњење на месту где стојаху пречисте ноге Слова Божјега … зовући Лазара од преисподњих". Благосиља јереје који ту служе и дарује их златом за помен својих родитеља и брата Стефана.[186]

Село Витанија и данас постоји (слика 17). Налази се на источној страни Маслинове горе, око два километра од њеног врха. Тамо је још почетком IV века ходочасницима показивана пећина с традиционалним местом гроба Лазаревог. Нешто касније она је постала део сложеног градитељског комплекса у чијем се центру налазио правоугаони атријум, док су источну и западну страну заузимали тробродна базилика и поменути гроб. Срушена у земљотресу, црква је обновљена у V или VI столећу.[187] Та обновљена грађевина дочекала је долазак крсташа у добром стању, јер је игуман Данило описује као велику, високу и осликану. Недалеко од ње, на западној страни,

[180] Barnabè d'Alsace, *La Montagne de la Galilée où le Seigneur apparut aux apôtres (Matthieu, XXVIII, 16) est le Mont Thabor*, Jerusalem 1901, 85–95, 121–158; A. Resch, *Das Galiläa bei Jerusalem*, Leipzig 1910; Vincent–Abel, *Jérusalem* III/1–2, 375; Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims*, 4–5, 58 (map 18), 61, 123.

[181] *Книга хожений*, 39–41.

[182] *PG* 133, 945. За датовање Фокиног ходочашћа v. Külzer, *Peregrinatio graeca*, 20.

[183] *Краткий рассказ о святых местах иерусалимских и о страстях Господа нашего Исуса Христа и о других Безъимянного, написанный в 1253/4 г.*, ed. А. И. Пападопуло-Керамевс – Г. С. Дестунис, Православный палестинский сборник 40 (1895), 2–3; De Sandoli, *Itinera* IV, 268, 336.

[184] За Пердику v. *PG* 133, 968; *Описание в стихах*, 5. За Грефења v. *Itinéraires Russes*, 180; *Хождение Архимандрит Агрефенья*, 11.

[185] Vincent–Abel, *Jérusalem* II/1–2, 404 sq.

[186] *Доментијан*, 292, 294. Теодосије помиње само то да се Сава поклонио у Витанији, v. *Теодосије*, 167.

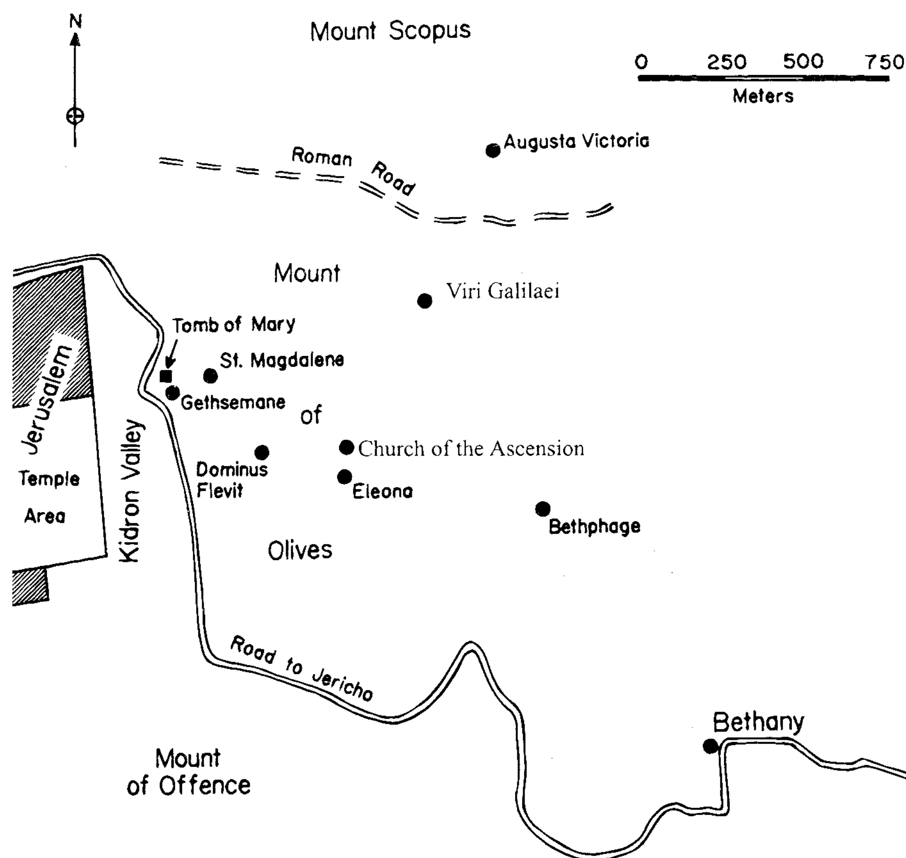
[187] О првобитном светилишту v. S. J. Saller, *Excavations in Bethany, 1949–1953*, Gerusalemme 1957, 9–33; B. Bagatti, *L'église de la gentilité en Palestine (Ier–XIe siècle)*, Jérusalem 1968, 52, 169–176, fig. 61–63; Ovadiah, *Corpus* (No. 18), 29–31, pl. 9/18a, Supplem. II, 125–126.

руски ходочасник видео је пећину с Лазаревим гробом.[188] У време латинске власти црква је била најпре предата каноницима Светог Гроба, а 1138–1144. прешла је у руке бенедиктинки из светилишта Свете Ане. Њиховом заслугом и ктиторством краљице Мелисенде учињене су знатне измене на комплексу. Постојећа црква проширена је ка истоку, а западно од ње, непосредно изнад пећине с Лазаревим гробом, сграђен је нов храм. Он је био посвећен Васкрсењу Лазаревом, док је стара црква као патрона добила свету Марију Магдалену. Крсташи су саградили и манастирске зграде, али су оне страдале после неколико деценија, у време Саладиновог заузимања Јерусалима.[189] Тада су цркве ипак биле поштеђене, јер их је Вилбранд из Олденбурга видео обе приликом посете Витанији 1212. године.[190] Доментијан, додуше, помиње само најважнији део светилишта, цркву подигнуту изнад Лазаревог гроба, али то не значи да у време Савине посете није постојао и старији храм. Занимљиво је, међутим, да Вилбранд у свом опису Витаније не помиње клир, док Доментијан саопштава да је Сава благословио свештенике који служе поред Лазаревог гроба и даривао их златом. На основу наведеног смело би се претпоставити да су се храмови Витаније, као и остала највећа светилишта на подручју Јерусалима, од 1187. до краја 1230. године налазили под јурисдикцијом православног јерусалимског патријарха.[191]

После Витаније Сава је отишао у „Посницу Господњу, где је Господ постио четрдесет дана". Поклонивши се „светом страдању Господњем", и ту је дао „много злата служећим свештеницима дома Господњег" за помен себи, својим родитељима и брату Стефану.[192]

Тзв. Брдо Четрдесетнице, познато и као Сарандарска гора (грч. σαράντα = четрдесет), налази се у непосредној близини Јерихона (три километра северозападно од града). Још од најранијих хришћанских времена веровало се да је ту Христос био искушаван од ђавола (Мт 4, 1–11; Мк 1, 12–13; Лк 4, 1–13), па је већ око 340. године свети Харитон основао на Сарандарској гори лавру Дока. Рана историја те монашке насеобине, у коју су вековима монаси Јудеје долазили за Велики пост, није довољно позната. Изгледа да је страдала од Персијанаца почетком VII века и да је у време доласка крсташа била без монаха.[193] Игуман Данило приликом свог ходочашћа највероватније није ни одлазио до ње, јер само узгред помиње пећину у којој је Христос постио четрдесет дана.[194] Није, међутим, прошло много од доласка крсташа а на старом култном месту населили су се латински еремити. Њихова заједница први пут се помиње маја 1116, када је Констанције, *servus Sanctae Quarantenae*, добио од крсташког управитеља Јерихона део земље и млин. Године 1133/1134. латински патријарх Јерусалима Гијом I доделио је манастир са свим његовим приходима каноницима Светог Гроба.[195] Када је, међутим, 1187. године Саладин освојио Јерихон, на Сарандарску гору поново су се вратили православни монаси, вероватно Грци или Грузини. И једне и друге тамо су виђали ходочасници који су током каснијих векова пристизали у Свету земљу.[196] Изгледа да је тако било и у доба Савине посете, имајући у виду Доментијанове наводе о архиепископовом односу према служитељима светилишта код Јерихона.

Добивши благослов од свештенства Поснице Господње, Сава одлази „ка светом Јордану". Када је стигао



Сл. 16. Мапа Маслинове горе (према Џ. Финегану)

на место Христовог крштења, умио се водом Јордана и благодарио Господу „за сва његова добра".[197]

Место Христовог крштења било је у рановизантијском периоду обележено на два начина. У реку је постављен крст, док је на обали сграђена црква Светог Јована Крститеља (Крштења Христовог).[198] Она је у време ходочашћа епископа Аркулфа, 685. године, имала скромне димензије и правоугаону основу, а почивала је на каменој аркадној конструкцији којом је била заштиће-

---

[188] *Книга хожений*, 39.
[189] О црквама Витаније у крсташкој епохи v. Mayer, *Bistümer, Kloster und Stifte*, 372–402; Pringle, *Churches* I, 122–137, fig. 41–44, pl. LXXIV–LXXXIV; Folda, *Art of the Crusaders*, 131 sq.
[190] De Sandoli, *Itinera* III, 242.
[191] Cf. infra.
[192] *Доментијан*, 294. Теодосије само узгредно напомиње да се Сава поклонио у Посници Господњој, сврставајући је међу светилишта у околини Јерусалима, мада се она налази око 40 km источно од светог града, у близини Јерихона, v. *Теодосије*, 167.
[193] О Посници v. S. Vailhé, *Répertoire alphabétique des monastères de Palestine*, Revue de l'Orient chrètien 4 (1899), 528–529; I. Φωκυλίδης, *Η ιερά μονή του Σαρανταρίου όρους*, Ιερουσαλίμ 1929, 1–92; O. Meinardus, *Notes on the Laurae and Monasteries of the Wilderness of Judaea*, Liber Annuus 19 (1969), 310–323, fig. 3–4; Τζαφέρης, *Άγιοι Τόποι*, 224–225; Pringle, *Churches* I, 252–258.
[194] *Книга хожений*, 45.
[195] О Посници у доба крсташа v. Φωκυλίδης, *op. cit.*, 27–38; Pringle, *Churches* I, 252 sq.
[196] V. нпр. Φωκυλίδης, *op. cit.*, 39–58; Peradze, *Account*, 188, 228; Baldi, *Enchiridion*, 195; *Itinéraire d'Anselmo Adorno*, ed. J. Heers – G. de Groer, Paris 1978, 294–295; Pringle, *Churches* I, 253–254.
[197] *Доментијан*, 294, 296. Cf. и *Теодосије*, 167–168, где је слично наведено да се Сава поклонио „на месту Крштења", „благодарећи Христу са многим умиљењем".
[198] За детаљније податке v. A. Augustinovič, *Gerico e dintorni*, Gerusalemme 1951, 172–177; D. Baldi – B. Bagatti, *Saint Jean-Baptiste dans les souvenirs de sa Patrie*, Jerusalem 1980, 41–46; Pringle, *Churches* I, 108–109 (No. 39).

Сл. 17. Село Витанија (на десној страни виде се остаци бенедиктинског манастира подигнутог на месту гроба Лазаревог у XII веку)

на од воде Јордана.[199] На основу расположивих извора закључује се да је постојала и 808. године, када су о њој бринули монаси манастира Светог Јована Претече, подигнутог на оближњем брду можда још у доба цара Анастасија I (491–518).[200] Долазак крсташа црква је, ипак, дочекала у рушевинама и у таквом стању остала је још дуго.[201] Ходочасник Теодорих наводи да се 1175. године на месту Христовог крштења видео само камен на коме је Спаситељ стајао док га је Претеча крштавао. Ни црква ни крст у реци нису поменути.[202] Црква је, додуше, после неколико година поново сазидана, вероватно заслугом Манојла Комнина, али је и та нова грађевина била кратког века.[203] Ускоро по паду Јерусалима (1187) претрпела је темељно рушење, тако да је с временом нестао сваки њен траг. Стога се у ходочасничким описима насталим после Саладиновог победоносног похода најчешће не помиње. Један од ретких изузетака је путопис Вилбранда из Олденбурга из кога се сазнаје да је 1212. године црква била „скоро сасвим уништена".[204] Стање је морало бити још горе 1229, па је разумљиво што Доментијан не говори ништа о светилишту на обали Јордана, а опис Савине посете своди на помен умивања у светој реци.

Доментијан даље саопштава да се српски архиепископ са Јордана одмах вратио у Јерусалим.[205] Теодосије се, међутим, не држи сведочења свог претходника. Према његовим наводима, Сава је после посете месту Крштења прешао реку и дошао у „цркву Светога Јована Крститеља". Тамо се поклонио и обавио службу, „љубазно примљен од игумана и братије". Затим је, благословивши братство, поново кренуо ка Јордану. Одатле започиње обилазак манастира и лаври Јудејске пустиње.[206]

Нема сумње да Теодосије говори о већ поменутом манастиру Светог Јована Претече, чији су монаси још почетком IX века водили бригу о истоименој цркви саграђеној на обали Јордана. И сам у непосредној близини свете реке, тај манастир је заиста представљао погодно одмориште за ходочаснике који су долазили да се поклоне месту Христовог крштења. Посебно је био гостољубив према православним верницима јер су у њему вековима живели грчки монаси.[207] Стога би Теодосијев навод лако могао бити тачан, поготово ако се има у виду да Доментијаново „ћутање" о посети Претечином манастиру није необјашњиво. Као што је већ поменуто, старији Савин животописац не саопштава никакве појединости о деловима ходочашћа који нису имали првенствен значај у поклоничком подвигу српског архијереја.[208]

У Теодосијевом опису Савине посете манастиру Светог Јована Претече постоји, међутим, једна непрецизност. Сава није због те посете морао, као што писац каже, прећи Јордан. Манастир се налази западно од реке (слика 18), а из сведочења оба хагиографа јасно се види

---

199 Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims*, 107.

200 О том манастиру cf. infra.

201 *Книга хожений*, 42. Cf. и Pringle, *op. cit.*, I, 108–109 (са осталим изворима).

202 De Sandoli, *Itinera* II, 360.

203 Cf. Pringle, *op. cit.*, I, 109.

204 De Sandoli, *Itinera* III, 244. Занимљив је и опис ходочасника Тетмара из 1217. године. Он наводи да је на месту Крштења „била саграђена веома лепа црква у част св. Јована Претече" и да ту на Богојављење долазе многобројни Грци и мелкити (*Suriani*) како би се окупали у Јордану и крстили децу, v. De Sandoli, *op. cit.*, III, 268.

205 *Доментијан*, 296.

206 *Теодосије*, 168

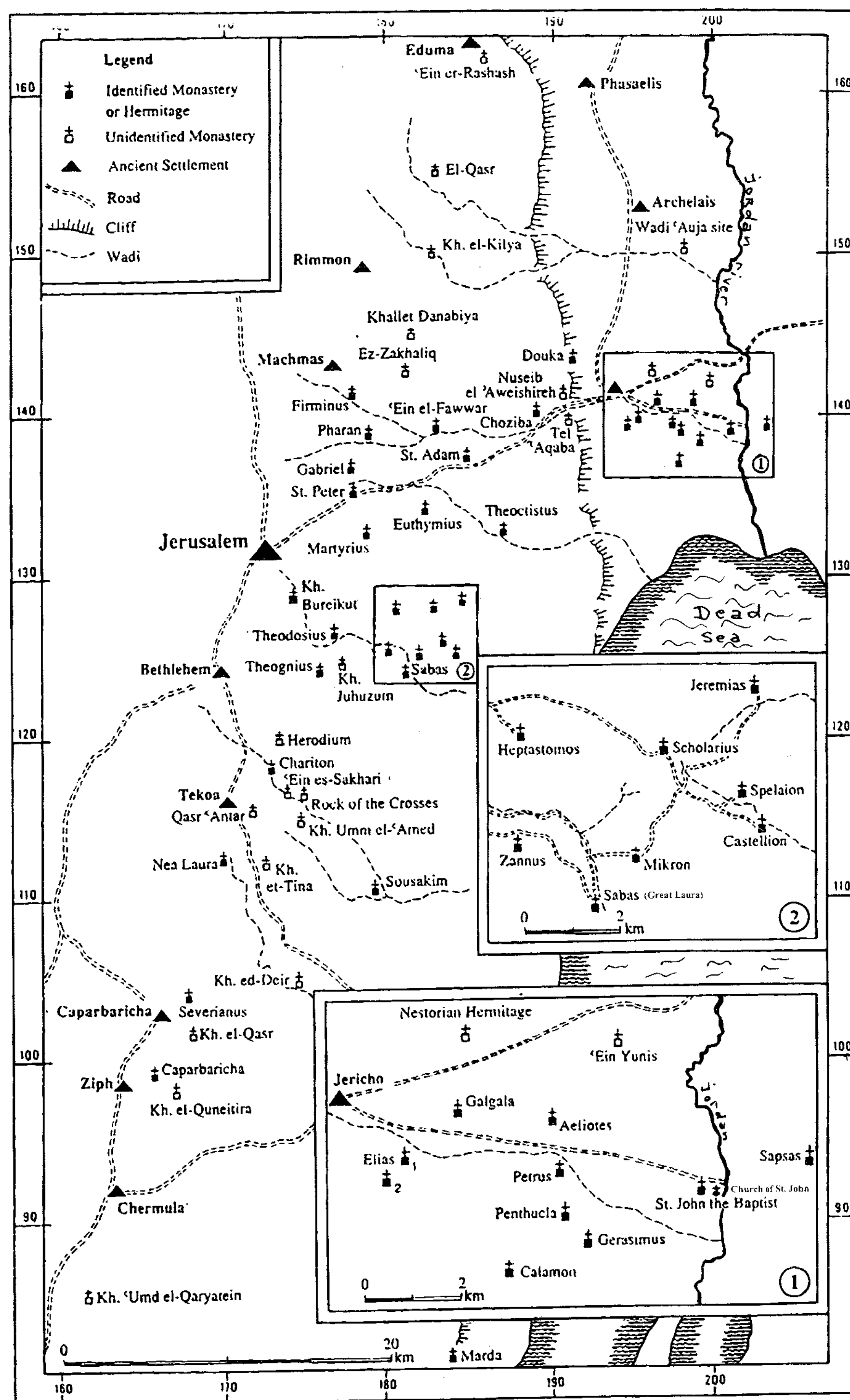
207 Манастир Светог Јована Претече основан је још у рановизантијском периоду. Био је пре доласка крсташа уништен у земљотресу, али је обновљен заслугом Манојла I Комнина. Извори сведоче да су грчки монаси у њему боравили до XV века, v. Vailhé, *Repertoire* (ROC 5, 1900), 19–22; Baldi–Bagatti, *op. cit.*, 41–46; Τζαφέρης, *Άγιοι Τόποι*, 226–227; Y. Hirschfeld, *List of the Byzantine Monasteries in the Judean Desert*, in: *Christian Archaeology in the Holy Land. New Discoveries. Essays in Honour of Virgilio C. Corbo*, ed. G. C. Bottini – L. Di Segni – E. Alliata, Jerusalem 1990, 35–36, fig. 41 (Nr. 20); Pringle, *op. cit.*, II, 240–244.

208 V. supra и infra.

да је српски архиепископ на место Крштења дошао са запада – из правца Јерусалима, то јест Поснице Господње.[209] Уочена непрецизност не утиче битно на оцену веродостојности Теодосијевог казивања и можда не би ни била вредна помена да њоме не започиње низ спорних навода што се не прекида све до пасуса у којима Теодосије описује Савино напуштање Свете земље. Наиме, према речима млађег животописца, Саву су после посете Претечином манастиру тамошњи монаси отпратили до Јордана. Одатле је архиепископ кренуо ка манастиру Светог Герасима, где је учинио исто оно што је урадио и у манастиру Светог Јована („и тамо тожде сьврьшивь"). Из манастира Светог Герасима отишао је у Велику лавру светог Саве Освећеног, где се најпре поклонио свим црквама у лаври и целивао гроб ктитора, а затим одлази на одмор, „сјајно примљен од игумана и братије". Задржавши се у лаври „многодневно", обишао је пећину светог Саве Освећеног и сва друга места у пустињи где се ктитор лавре подвизавао. Том приликом посетио је и све монахе који су живели „око свете лавре и у дужину ка Содомском мору и у долини". По повратку у лавру дао је прилог „за украшавање цркве", а даровао је и манастирско братство. Опростивши се са свима, наставио је обилазак светих места. Посетио је лавру Светог Евтимија, „манастир Светог Никона", манастир Светог Теодосија и „сва света места у околини Јерусалима". Следи одлазак за Назарет, где се Сава поклонио и служио у цркви Благовештења. Из Назарета се упутио на гору Тавор, да би видео место Христовог преображења. Вративши се у Јерусалим, проводи много времена с патријархом Атанасијем, купује реликвије, одежде и сасуде. На крају поново служи у храму Васкрсења и целива Христов гроб, опрашта се с патријархом и одлази у Акр. Тамо се укрцава на брод који га одвози „у Азију", код цара „Калојована Ватаца".[210]

У парафразираном делу Теодосијевог списа сумњив је већ навод по коме је Сава, намеравајући да из манастира Светог Јована Претече оде до лавре Светог Герасима, поново дошао на Јордан. У односу на Претечин манастир Герасимова лавра и Јордан налазе се на супротним странама. Лавра је западно, а река источно од манастира (слика 18).[211] Уколико је овде реч о непрецизности, а чини се да другог објашњења нема, њено порекло је јасно. Као што је раније споменуто, Теодосије је сматрао да се манастир Светог Јована налази на источној страни Јордана. Када би то било тачно, Сава би се на свом путу за лавру Светог Герасима заиста морао вратити до реке и прећи на њену западну обалу.

Још је проблематичнији навод да је први српски архиепископ у лаври Светог Герасима учинио исто оно што је урадио у манастиру Светог Јована Претече. То би значило да се поклонио у цркви лавре, обавио службу и благословио манастирско братство. Међутим, лавра Светог Герасима, која је основана средином V века, запустела је још пре доласка крсташа у Палестину и никада више није обнављана.[212] Ходочасници су је стога најчешће заобилазили, а монах Јован Фока са Крита затекао је 1177. године некада славну монашку насеобину скоро сасвим уништену.[213] Мошти оснивача лавре биле су, по свему судећи, у доба њене пропасти пренете у оближњи манастир Каламон, који се због тога од краја XIII века често назива манастиром Светог Герасима.[214] Извесно је, ипак, да Тео-



Сл. 18. Средњовековни манастири Јудејске пустиње (према Ј. Хиршфелду)

[209] О положају манастира (600 m западно од данашњег тока реке) v. Pringle, *op. cit.*, II, 240–244, 426.

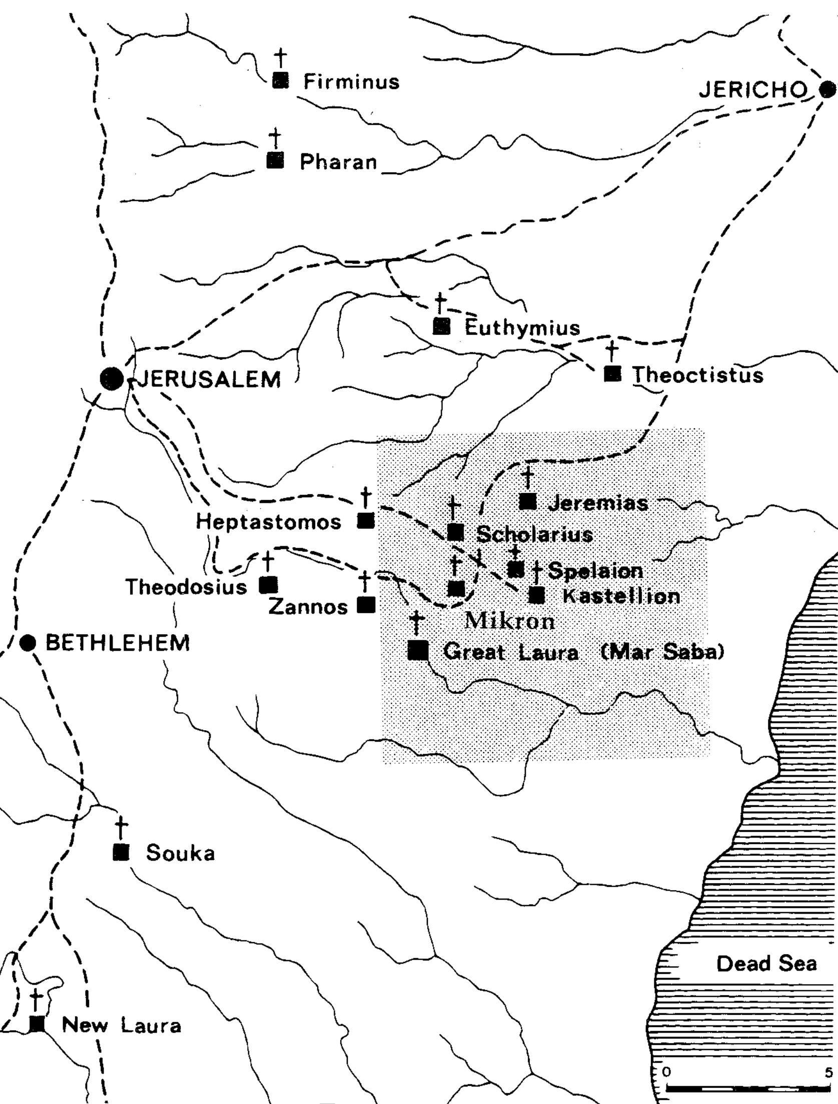
[210] *Теодосије*, 168–171.

[211] Лавра Светог Герасима налазила се око пет километара југоисточно од Јерихона, негде на пола пута између манастира Светог Јована Претече и манастира Каламона. Такав закључак проистиче из путописа игумана Данила и монаха Јована Фоке, v. *Книга хожений*, 44; *PG* 133, 952–953. Cf. и Pringle, *op. cit.*, II, 239, 426.

[212] Лавру је основао око 455. године свети Герасим, један од првих монаха Јудејске пустиње, v. S. Vailhé, *Les laures de Saint Gérasime et de Calamon*, Échos d'Orient 2 (1898–1899), 106–119; Hirschfeld, *List*, 18–19 (No. 7); idem, *The Judean Desert Monasteries in the Byzantine Period*, New Haven – London 1992, 13–29; Pringle, *op. cit.*, I, 198; II, 238–239.

[213] *PG* 133, 952–953.

[214] Лавра Каламон основана је око 470. године у Јорданској пустињи, на месту где су се, по традицији, одмарали Јосиф, Богородица и мали Христос приликом бекства у Египат. Манастир је, изгледа, био непрекидно активан до доласка крсташа. Обновљен је у другој половини XII века, пре 1177. године, а у њему су и крајем XIII столећа живели грчки монаси. Већ у то време назива се и манастиром Светог Герасима, да



Сл. 19. Манастири светог Саве, светог Харитона и светог Евтимија у Јудејској пустињи (према Ј. Патриху)

досије не мисли на Каламон када говори о Герасимовој лаври, јер на другом месту у житију тај манастир помиње под његовим изворним именом, наводећи га као једну од Савиних станица приликом другог палестинског ходочашћа („дође у Каламонију и ту се у манастиру Пресвете Богородице одмори“).[215]

Следеће спорно место односи се на Велику лавру светог Саве Освећеног. Према Теодосијевом казивању, српски архиепископ се тек у лаври сусрео с њеним игуманом, који га је „сјајно примио“ и „гостио много дана“, давши му на крају посете „љубазни целив у Господу“.[216] Међутим, има доста основа за веровање да игуман и део братства Велике лавре ни пре ни после Савине посете 1229. године нису живели у лаври него у свом јерусалимском метоху. Као што је већ поменуто, лавриоти су имали обичај да се у несигурним временима привремено преселе у Јерусалим.[217] Према Доментијановим речима, тако је било и у доба краткотрајног споразума Фридриха II са египатским султаном. Старији Савин животописац, поред осталог, сведочи да је игуман лавре, коме он помиње и име (јеромонах Никола), српском архиепископу најпре пружио гостопримство у Јерусалиму, обезбедивши му „пребивање у лавранској метохији“, а да га је затим сам („са осталом братијом“) водио у посету Великој лаври. После посете и игуман и Сава вратили су се у јерусалимски метох лавре, где су се посветили оснивању Савине задужбине. Доментијан такође саопштава да је игуман Велике лавре боравио у Јерусалиму и приликом другог Савиног ходочашћа, с тим што тада, по свему судећи, више није било услова за посету лаври, па до ње није ни дошло.[218] Занимљиво је да, за разлику од осталих Доментијанових навода који су у вези са Великом лавром, Теодосије то сведочење делимично прихвата. Према његовим речима, српски архиепископ је одмах по доласку у Јерусалим (1234) отишао у цркву Васкрсења да се помоли „са братијом и са игуманом Лавре Светог Саве“. Касније се ипак наводи како је архиепископ, „као и на првом доласку“, дао милостињу „у свима светим местима, и у Лаври Светога Саве и у осталим манастирима“.[219]

У Теодосијевом опису Савине посете манастирима и лаврама у околини Јерусалима сумњу изазива и помен манастира Светог Никона.[220] Расположиви извори, укључујући ходочасничке путописе, не указују на постојање манастира таквог имена не само у Јудејској пустињи него ни у целој Светој земљи.[221] Додуше, у једном патмоском рукопису X века помиње се свети Никон, игуман манастира Светог Герасима из доба Јустинијана, али, судећи по житију тог светитеља, он није имао ктиторских активности.[222] С друге стране, манастир Светог Герасима поменут је у Теодосијевом спису под својим правим именом, тако да се ни он не може идентификовати с „манастиром Светог Никона“.[223]

Упадљива је, напослетку, нелогичност маршруте по којој је, према Теодосијевом казивању, Сава обилазио Свету земљу након што је, наводно, посетио лавру Светог Герасима [Герасимова лавра – Велика лавра светог Саве Освећеног – лавра Светог Евтимија – манастир Светог

би у каснијим временима тај назив сасвим потиснуо стари, тако да се и нови манастир који је 1882–1885. подигнут на месту старог Каламона (уништеног у XVIII веку) назива по светом Герасиму, v. S. Vailhé, *op. cit.*, 106–119; A. M. Schneider, *Das Kalamon-Kloster in der Jerichoebene*, Oriens Christianus, ser. III, 13/1 (1938), 39–43; Τζαφέρης, *Άγιοι Τόποι*, 221; Pringle, *op. cit.*, I, 197–202. Cf. и *Описаније Јерусалима* [39]; Hirschfeld, *List*, 24–26 (No. 13); idem, *Judean Desert Monasteries*, 13, 28–29.

[215] *Теодосије*, 189–190. Сава је свратио у Каламон крајем 1234. или почетком 1235. године, приликом путовања на Синај. Претходно је прошао кроз Јерихон, а после одмора у Каламону упутио се за Керак и „Велики Вавилон“, cf. *Доментијан*, 368 (и Доментијан назива Каламон „манастиром пресвете Богородице у Каломонији“).

[216] *Теодосије*, 168–169.

[217] Cf. н. 101.

[218] *Доментијан*, 354, 394, 396.

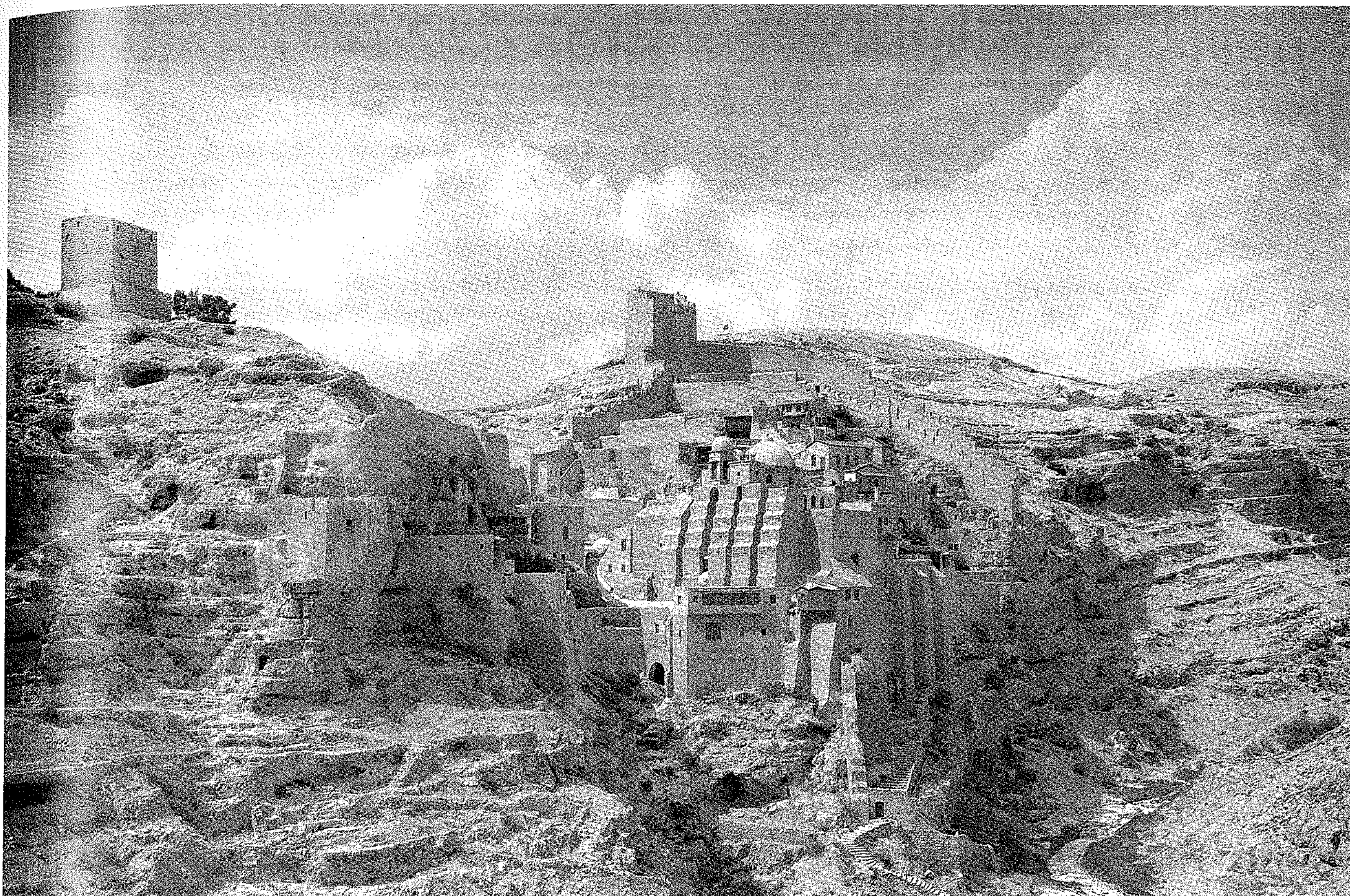
[219] *Теодосије*, 186–187.

[220] *Теодосије*, 169.

[221] За попис манастира Јудејске пустиње v. S. Vailhé, *Répertoire* (ROC 4), 512–542; (ROC 5), 19–48, 272–292; Hirschfeld, *List*, 6–82. Cf. и J. Binns, *Ascetics and ambasadors of Christ. The monasteries of Palestine 314–631*, Oxford 1994, 115–120; *Tabula Imperii Romani. Iudaea–Palaestina. Eretz Israel in the Hellenistic, Roman and Byzantine Period. Maps and Gazetteer*, ed. Y. Tsafrir, L. Di Segni, J. Green, Jerusalem 1994, 152 (мапа „Churches in Byzantine Palestine“).

[222] F. Halkin, *Un ménologe de Patmos (ms. 254) et ses légendes inédits*, AB 72 (1954), 31–32. Поменути светитељ је једини познати пустиножитељ по имену Никон који се подвизавао у Палестини. Ни он се, међутим, не помиње у литургијским календарима и синаксарима, што значи да је реч о светитељу локалног значаја, без развијеног култа. Cf. нпр. Архиепископ Сергый, *Полный месяцеслов Востока* III, Владимир 1902^2, 611, 645; H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, 1141; *Bibliotheca hagiographica graeca* II, ed. F. Halkin, Bruxelles 1957^3, 151–152; Јеромонах Хризостом, *Православни светачник* 2, Београд 1989, 884.

[223] *Теодосије*, 168. О манастиру Светог Герасима који је увек био називан по свом оснивачу, славном пустиножитељу из Ликије, cf. supra.



Сл. 20. Велика лавра светог Саве Освећеног

Никона – манастир Светог Теодосија – (можда још нека света места у околини Јерусалима) – Назарет – Тавор – Јерусалим – Акр].[224] Због њиховог положаја и међусобног растојања било би најпре прилично нерационално да се наведеним редом обиђу лавра Светог Саве Освећеног, Евтимијева лавра и манастир Светог Теодосија (слика 18–19).[225] Било би веома чудно и то да се Сава при крају ходочашћа, после одласка у Галилеју и посете Назарету, вратио у преко сто километара удаљени Јерусалим иако је нешто касније поново морао ићи на север, у луку Акр, како би се отиснуо на пловидбу ка отаџбини. Таква одлука била би тешко објашњива јер је Акр четири пута ближи Назарету него Јерусалиму.[226]

Како је већ делимично показано, спорни Теодосијеви наводи не само што се не подударају са Доментијановим описом Савиног ходочашћа из 1229. године него му у знатној мери противрече. То упућује на претпоставку да је Теодосије користио још неки извор о архиепископовом ходочашћу или је, што је мање вероватно, слободно парафразирао Доментијаново казивање.[227] И у једном и у другом случају, оцена о веродостојности поменутих Теодосијевих навода остаје ниска. Насупрот томе, одговарајући пасуси старијег житија светог Саве не изазивају скоро никакву сумњу.

Описавши Савино поклоњење Посници Господњој и месту Христовог крштења на Јордану, Доментијан сведочи да се српски архиепископ вратио у Јерусалим, где је опет провео „неколико време" с патријархом Атанасијем.[228] Када се зажелео пустињског живота, кренуо је у Велику лавру светог Саве Освећеног, у друштву игумана лавре Николе и његовог братства. Одмах по доласку, Сава „сузама … оброси свету цркву Светога Саве, свога саликостојника". Затим одлази до светитељевог гроба и ту, „сатворивши трисвету молитву и тропар светога и богохвалне стихире запојавши … преподобноме", целива његову слику на гробу. Отуда иде у „самоздану цркву" Свете Богородице, „у Иверски манастир, с друге стране гроба светог Саве", а затим у Светог Михаила, „руски манастир" у близини „велике цркве". Са братијом која ту живи налази „духовну и телесну утеху" и обавља вечерњу службу. Другог дана српски архиепископ обилази цело светилиште и све његове цркве, целива мошти светитеља који су умрли у лаври и служи свету литургију.

[224] *Теодосије*, 168–170.

[225] За мапе са распоредом манастира Јудејске пустиње v. Hirschfeld, *Judean Desert Monasteries*, Map. 1; *Tabula Imperii Romani*, 152; Patrich, *Sabas*, Fig. 4.

[226] Теодосије наводи да је по повратку из Назарета у Јерусалим Сава време провео у разговорима са патријархом и куповини светих моштију, одежди и сасуда. Пред полазак у Акр поново је обавио службу у цркви Васкрсења и целивао Христов гроб, v. *Теодосије*, 170.

[227] Треба подсетити да Теодосије на почетку *Житија светог Саве* каже како оно што излаже није дознао само слушањем (мисли се на слушање Доментијановог казивања; то проистиче из наслова житија: „**сказано прѣподобнымь Дометїаномь … сьписано же Ѳеωдосїемь**") него и читањем онога што су написали ученици Савини који су му били „сапутници у страничеству" и „сатрудници у хожденију", v. *Теодосије*, 2, 220. На закључак да су у средњем веку постојали још неки извори за Савина ходочашћа упућује и навод Данила II, по коме је српски архиепископ на своје друго путовање у Свету земљу кренуо из Старог Града (v. н. 52). Тај податак не јавља се ни код Доментијана ни код Теодосија.

[228] Према Доментијановим наводима, двојица архијереја водили су разговоре о црквеним питањима [„**ѡ исправлѥнїи б(о)жств(ь)ныих(ь) ʒаповѣдїи**"], али и „**о скоро миноуцеи сеи жиʒны**". Истом приликом Сава је богато обдарио патријарха и клир велике цркве Васкрсења, v. *Доментијан*, 296.

Следећег јутра одлази ван манастира, „на ону страну" ка пећини где је његов свети заштитник боравио у старости. После тога обилази „све манастире у дужину ка Мору содомскоме". У повратку опет прелази на „ову страну долине" и стиже у Велику лавру. Тамо дарује богато и монахе и манастир, постаје члан братства и уписује у поменик родитеље и брата Стефана.[229]

О Савином повратку с Јордана у Јерусалим већ је било речи поводом оцене веродостојности Теодосијевих навода. Као што је поменуто, није искључено да је Сава непосредно по одласку са места Крштења посетио оближњи манастир Светог Јована Претече, иако о томе Доментијан ништа не говори. Старији Савин животописац не даје ни неке друге појединости о архиепископовом повратку с Јордана, што највероватније значи да цело то путовање није имало значаја с поклоничког аспекта. Додуше, на путу од места Христовог крштења до Јерусалима могла су се видети два врло значајна светилишта (Посница Господња код Јерихона, гроб „четвородневног" Лазара у Витанији), али их је српски архиепископ већ обишао приликом одласка до Јордана.

Доментијан не говори ништа ни о Савином путовању од Јерусалима до Велике лавре. Могуће је, ипак, да је Сава на том путу посетио манастир Светог Теодосија, који се налази пет километара испред лавре. На такву претпоставку упућују углед поменутог светилишта, значај његовог патрона и Теодосијев навод да је Сава посетио **„оградоꙋ светаго и великаго Ѳеѡдосїа обштежителıа"**.[230] Истини за вољу, архиепископ је, по речима млађег животописца, стигао у Теодосијев манастир након што је посетио лавру Светог Евтимија и **„оградоꙋ светаго Никона"**.[231] Био би то прилично чудан итинерар ако се има у виду да је Сава пре Евтимијеве посетио Велику лавру која се налази у непосредној близини манастира Светог Теодосија (слика 19).

И Доментијанов навод да је Сава Немањић ишао у Велику лавру с њеним игуманом и монасима већ је коментарисан, па преостаје да се идентификују поменута места у лаври (слика 20). У цркви Светог Саве препознаје се католикон Велике лавре, саграђен 501. и посвећен Богородици, то јест празнику Благовештења.[232] Током средњег века он је често називан по свом ктитору и оснивачу лавре – светом Сави Освећеном. Реч је о једнобродној цркви, дугог уског наоса, чији план и просторни програм нису значајније измењени у односу на рановизантијски период, упркос многим обновама. Ктиторова гробница налази се у средишњем дворишту лавре (μεσίαυλον), западно од католикона. Доментијан не помиње изричито надгробну капелу коју је почетком XII века описао игуман Данило,[233] али се његове речи о слици светог Саве Освећеног „насликаној на гробу" свакако односе на украс те капеле.[234] Сам гроб био је, како описује монах Јован Фока, покривен белим мермерним плочама.[235] У „самозданој" Богородичиној цркви „Иверског манастира" препознаје се најстарији храм Велике лавре, који је још за живота оснивача лавре назван „Θεοκτίστος" (Богом саздан). У раним изворима нема података о његовој посвети, док га игуман Данило помиње као цркву посвећену Богородици, што потврђује Доментијанове наводе.[236] „Самоздани" храм настао је, у ствари, преуређењем пећине и био је освећен 490. године. После изградње католикона уступљен је монасима лавре јерменског порекла, а касније су га преузели Грузини.[237] Они су вероватно у близини цркве имали и своје келије, па ту треба тражити објашњење Доментијановог помена „Иверског манастира". Јасно је да се и „руски манастир светог Михаила" налазио унутар лавре Светог Саве Освећеног, јер га је Доментијан видео у близини „велике цркве". Сме се претпоставити да је, слично као „Иверски манастир", обухватао параклис и келије које су биле намењене потребама лавриота руског порекла. Скоро је извесно да није постојао почетком XII столећа, јер га игуман Данило не помиње у свом путопису. Не помињу га ни руски ходочасници који су касније обилазили Велику лавру. Могуће је, ипак, да су монаси из Русије живели у лаври још у доба када се она налазила у саставу латинске Јерусалимске краљевине. Монахиња Еуфросинија, некадашња руска принцеза, која је умрла 1173. године приликом ходочашћа у Свету земљу, тражила је да буде сахрањена управо у Великој лаври.[238] Важно је такође имати у виду да у лаври и данас постоји, у близини католикона, параклис посвећен светим арханђелима (слика 21).[239] Савин однос према руским монасима Велике лавре, њихова заједничка „духовна и телесна утеха", као и вечерња служба, лако су објашњиви. Довољно је присетити се да је Сава започео монашки живот у руском манастиру Пантелејмону на Светој Гори.[240]

---

[229] *Доментијан*, 296, 298. За Теодосијев нешто другачији опис Савине посете Великој лаври (*Теодосије*, 168–169) v. supra.

[230] *Теодосије*, 169. По свему судећи, манастир Светог Теодосија био је активан у време Савине посете Светој земљи. О томе и другим подацима који се тичу манастира cf. K. M. Κοικύλιδης, *Η κατά την έρημον την αγίας του Θεού ημών πόλεως λαύρα Θεοδοσίου του κοινοβιάρχου*, Ιερουσαλήμ 1901, α–λη; E. Weigand, *Das Theodosioskloster*, BZ 23 (1914), 167–216, Taf. 1–4, Abb. 1–2; Hirschfeld, *List*, 26–28, fig. 30–32 (Nr. 14); Pringle, *Churches* II, 271–278.

[231] *Теодосије*, 169.

[232] О католикону и осталим грађевинама Велике лавре v. Леонид, *Лавра св. Саввы*, passim; S. Vailhé, *Le monastère de Saint-Sabas*, Échos d'Orient II (1898–1899), 333–341; III (1899–1900), 18–28, 168–177; I. Φωκυλίδης, *Η ιερά λαύρα Σάβα του Ηγιασμένου*, Αλεξάνδρεια 1927, passim; Patrich, *Sabas*, passim; Pringle, *Churches* II, 258–268.

[233] *Книга хожений*, 46.

[234] Капела над гробом светог Саве претрпела је темељну обнову 1688, а обнављана је и 1929. године, тако да њен првобитни сликани украс није сачуван. За детаљније податке v. Φωκυλίδης, *op. cit.*, 16–17; Hirschfeld, *Judean Desert Monasteries*, 132–133; Patrich, *op. cit.*, 68–69, 283, fig. 13; Pringle, *op. cit.*, II, 264. Миљковић, *Дела*, 113, сматра да се представа коју помиње Доментијан налазила на платненом покрову светитељевог саркофага. Такав покров помиње руски ходочасник Грефењ (око 1375), cf. *Itinéraires Russes*, 189; *Хождение Архимандрит Агрефенья*, 18. О традицији постављања платна с представом покојника на његов гроб cf. D. I. Pallas, *Le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios de Thessalonique. Essai d'interprétation*, Зограф 10 (1979), 52–53, н. 110.

[235] *PG* 133, 948.

[236] *Книга хожений*, 46. У каснијим временима, свакако пре почетка XVII века, за патрона цркве одабран је свети Никола, cf. *Записки русских путешественников XVI–XVII вв.*, red. Н. И. Прокофьев – Л. И. Алехина, Москва 1988, 128–129; *Elucidatio Terrae Sanctae*, 340; Pringle, *Churches* II, 264.

[237] А. Дмитриевский, *Путешествие по востоку и его научные результаты*, Киев 1890, 181, н. 1; Patrich, *Sabas*, 329. Cf. и Цагарели, *Памятники*, 126–127; Pringle, *op. cit.*, II, 260–261.

[238] Pringle, *op. cit.*, II, 260.

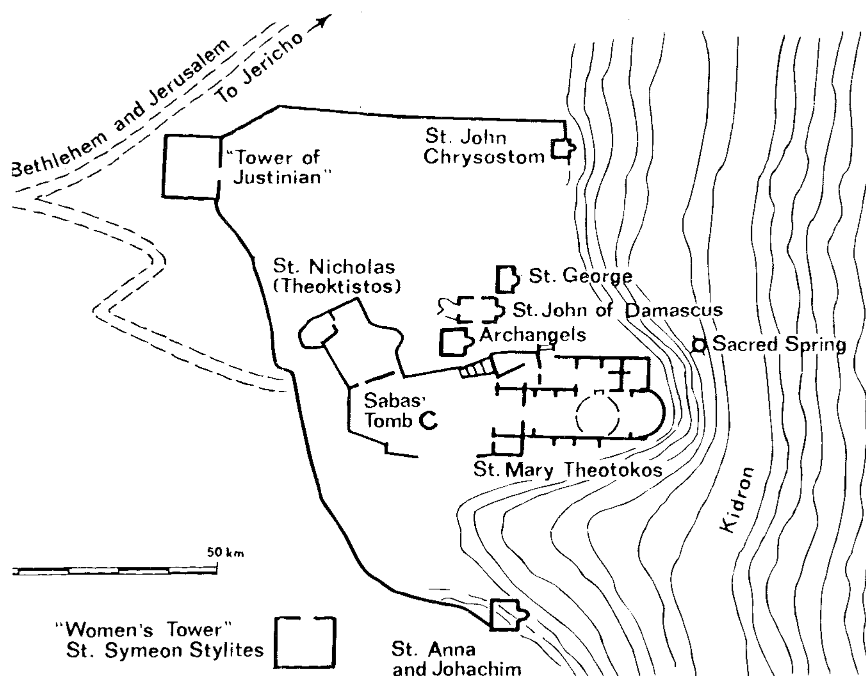
[239] Patrich, *op. cit.*, 76, fig. 22, 80 (истина, то је грађевина новијег датума, али, судећи по њеном положају у лаври, лако је могуће да се налази на месту руског параклиса о коме говори Доментијан).

[240] О томе cf. М. Живојиновић, *Историја Хиландара*, 48–50, где је указано на још једну разлику између Доментијановог и Теодосијевог житија светог Саве. Наиме, из Доментијановог сведочења проистиче да је

Не може се до краја разјаснити шта је имао у виду Доментијан када је навео да је Сава другог дана посете Великој лаври обишао све њене цркве. Пре XIII века у изворима се помињу само католикон, пећинска црква „Теоктистос" и капела над гробом ктитора. Те три цркве архиепископ је обишао већ првог дана, али није искључено да их је обилазио и касније. С друге стране, лако је могуће да су у време Савине посете, поред руске цркве Светих арханђела, у лаври постојали још неки параклиси.[241] Што се тиче целивања моштију светитеља „који су умрли у лаври", треба нагласити да је током средњег века велики број монаха Велике лавре био уврштен у црквени календар. У том погледу славни палестински манастир нема премца у хришћанском свету. Гробнице лавриота налазиле су се у средишњем дворишту, близу ктиторовог гроба. Ту их је почетком XII века видео и игуман Данило који је забележио да тела светих отаца „изгледају као да су још увек жива и луче неописив мирис". При томе је навео имена светих Јована Исихаста, Јована Дамаскина, Теодора из Едесе, Михаила Синкела и Афродисија.[242]

Помен пећине изван манастира, „на другој страни" Кедронске долине, у којој, наводно, свети Сава Освећени **„прѣбы въ старость свою къ кон҆цоу житїа его"**, можда није сасвим прецизан. Хагиограф Кирил из Скитопоља наводи да је славни пустиножитељ неко време живео у пећинама које се налазе ван Велике лавре, с друге стране Кедрона, али то је било знатно пре светитељеве смрти (532. године). У једној од пећина, тачно наспрам лавре, свети Сава је боравио неколико година пре оснивања своје главне задужбине (478–483), а у другој, која је удаљена око шест километара од средишта лавре, повремено се осамљивао крајем V и почетком VI века, да би 508. године око ње засновао манастир Спилеон.[243] Како је пустиножитељ тада био у седмој деценији живота, могло би се помислити да се цитиране Доментијанове речи односе на ту пећину, али положај прве пећине и чињеница да је она од средњег века до данас привлачила већу пажњу поклоника упућују на друкчији закључак.[244] То, међутим, не значи да Сава Немањић није посетио и Спилеон, јер је он, врло вероватно, био један од манастира „у дужини ка мору Содомском" што их је Сава, по сведочењу Доментијана, обишао трећег дана боравка у Великој лаври. Уз Спилеон, има основа да се помишља још само на тзв. Мали кинових (Микрон) и манастир Кастелион, такође задужбине светог Саве Освећеног.[245] На путу од Велике лавре до Мртвог мора није било других монашких насеобина (слике 18–19). Осим тога, три поменута манастира налазила су се, у односу на најважнију Савину задужбину, на другој страни Кедрона, а Доментијан изричито каже да је Сава, враћајући се у лавру, прешао на „ову страну долине".[246] Једину тешкоћу причињава то што нема података да је било који од три манастира у XIII веку био настањен. Они су, ипак, могли привући пажњу српског архиепископа јер их је основао његов монашки узор.

Вративши се у Велику лавру, српски архиепископ богато је обдарио манастир златом, а заузврат га је братство Лавре примило у своје редове (**„и брать нарече се єдинь ѡть ньıхь"**).[247] Реч је о својеврсном исказивању почасти светом Сави, али се чини да је до тог чина дошло и због сасвим одређених разлога који су се односили на оснивање архиепископове задужбине у Јерусалиму.[248]



Сл. 21. Велика лавра светог Саве Освећеног, мапа цркава и капела (према Ј. Патриху)

Пошто се још неко време задржао у лаври, Сава се вратио у Јерусалим. У повратку је посетио лавру Светог Евтимија. „Поклонивши се ка светој цркви", дао је благослов манастирском братству.[249]

У Јерусалим се из Велике лавре најбрже могло стићи преко Теодосијевог манастира или преко Витлејема. Пут преко лавре Светог Евтимија био је много дужи, јер је добрим делом водио супротно од Јерусалима, ка Јерихону (слика 19). Стога је јасно да то није била успутна посета, што се, уосталом, може закључити и на основу саме чињенице да Доментијан говори о њој. Поред поклоњења гробу славног преподобника из Мелитине, српски архиепископ имао је још један разлог за посету Евтимијевој лаври: и она је била веома значајна у животу његовог патрона. Према Кирилу из Скитопоља, свети Сава Освећени је још као осамнаестогодишњак (457) стигао у лавру Светог Евтимија у жељи да живи анахоретским

млади Растко Немањић у Светом Пантелејмону постао искушеник (расофор), а да се замонашио тек по преласку у Ватопед (v. *Доментијан*, 14–20, 308). Према Теодосију, Сава се замонашио одмах после доласка на Свету Гору, у руском манастиру (*Теодосије*, 13–16). То је, међутим, мало вероватно ако се има у виду да је још у епохи васељенских сабора било прописано да кандидати за ступање у монаштво одређено време проведу у искушеништву, v. нпр. Мирковић, *Православна литургика. Други, посебни део*, 157–164.

241 Сви постојећи параклиси у Великој лаври потичу из новијег времена, cf. Patrich, *op. cit.*, 75–76, fig. 80.

242 *Книга хожений*, 46. Cf. и сличне наводе Јована Фоке (*PG* 133, 948).

243 Schwartz, *Kyrillos*, 98 sq, 126. Кирил из Скитопоља сведочи да је свети Сава Освећени умро у својој келији која се налазила на кули сагрdébеној унутар манастирског језгра, близу „Богом саздане" цркве, v. Schwartz, *op. cit.*, 182–183.

244 V. нпр. *Книга хожений*, 46; cf. и Patrich, *op. cit.*, 61, 84, fig. 27–29.

245 О тим манастирима v. Patrich, *op. cit.*, 137–153, fig. 62–66.

246 Cf. Hirschfeld, *Judean Desert Monasteries*, Map. 1; Patrich, *op. cit.*, Fig. 4.

247 *Доментијан*, 298.

248 Cf. о томе infra.

249 *Доментијан*, 298, 300. Теодосије помиње само то да је Сава после посете Великој лаври дошао у лавру Светог Евтимија, *Теодосије*, 169.

животом.[250] Лавра је била основана у првим деценијама V века, а 482. године постала је општежитије. После арабљанских освајања често је нападана и пљачкана, па је долазак крсташа у Палестину дочекала у руинама. Монаси су је поново населили најкасније 1146. године, а изгледа да је заслугом Манојла I Комнина обновљен католикон и сазидана капела над криптом с гробом ктитора. Према сведочењу светог Неофита Кипарског, манастир је осамдесетих година XII века био уско повезан са Великом лавром светог Саве, а на његовом челу налазио се игуман Теостирикт. Оба податка упућују на закључак да су о обновљеној Евтимијевој лаври бринули грчки монаси. Вероватно је тако било и у време посете српског архиепископа. Стање се, међутим, променило већ у доба султана Бајбара (1260–1277). Тада је манастир поново запустео и више никада није био обновљен.[251]

Након обиласка манастира Светог Евтимија, Сава је „са игуманом" отишао у јерусалимску метохију Велике лавре, где је пребивао од почетка свог боравка у Јерусалиму. Тамо моли да му се додели место **„на създанїе манастыра"**. Игуман, „сва братија" и патријарх Атанасије услишили су његову молбу: српски архиепископ добија (**„оброучи"**)[252] цркву Светог Јована Богослова на Сиону, „близу дома његова, где пре телесно беше пребивао чувајући пречисту Богородицу после распећа Господњег". Уредивши с патријархом „о свима божанственим потребама", а са игуманом и братијом „управивши добро за братство", Сава се **„по създани с(ве)тые цр(ь)к(ь)ве"** вратио у Јерусалим.[253]

Доментијанов помен игумана с којим се Сава вратио у Јерусалим није сасвим одређен, али се из ширег контекста јасно види да је реч о игуману Велике лавре, јеромонаху Николи, а не о игуману Евтимијевог манастира.[254]

Метохија Велике лавре у којој је први српски архиепископ одсео у Јерусалиму налазила се у југозападном делу града, јужно од Давидове куле, а северно од Сионске капије. Такав положај, одређен на основу више извора из XII и XIII века, она је имала још у време светог Саве Освећеног (слика 6).[255] Према наводима Кирила Скитопољског, славни пустиножитељ је у Јерусалиму основао три ксенодохиона (**„гостиљнице"**) и сви су се налазили у близини Давидове куле. Први је створен за потребе лавре, куповином неколико келија од службеника цркве Васкрсења, након што су се они преселили у манастир саграђен код патријархове палате и цркве Светог Гроба. Други је био одређен за смештај монаха који су долазили на поклонство у Свету земљу, а трећи је служио потребама монаха манастира Кастелиона, основаног у близини Велике лавре.[256]

Доментијанов навод да су цркву Светог Јована Богослова српском архиепископу доделили игуман Велике лавре са својим братством и патријарх Атанасије веома је значајан јер упућује на закључак да је та црква пре доделе Сави Немањићу припадала лаври. Друкчије се не може објаснити учешће лавриота у доношењу одлуке о измени њеног статуса. Улога патријарха Атанасија вероватно се сводила на канонско право архијереја да одобрава оснивање новог манастира на подручју под својом јурисдикцијом.[257] Теодосијев податак да је Сава своју задужбину у Јерусалиму основао тако што је „дом Јована Богослова искупио од Сарацена" не може се сматрати веродостојним због тога што су муслимани одмах по склапању мировног уговора, фебруара 1229, морали да напусте све делове града изузев ограниченог простора око тзв. Куполе на стени, исламског светилишта подигнутог у VII веку на месту Соломоновог храма.[258] Изгледа да је Теодосије на Савино време пресликао околности с краја XIII или почетка XIV века, када је град заиста био у рукама „Сарацена".[259] С друге стране, нема никаквог разлога за сумњу у Доментијанове речи из којих проистиче да је Сава добио цркву од братства Велике лавре. Зна се да је најугледнији палестински манастир током векова стекао знатну имовину у Јерусалиму.[260]

---

[250] Schwartz, *Kyrillos*, 91–95. Убрзо по доласку у лавру Светог Евтимија, Сава је био послат у неколико километара удаљени манастир Теоктист, такође Евтимијеву задужбину, где је остао све до 473. године (Schwartz, *op. cit.*, 91–95). То помињемо јер није искључено да је српски архиепископ 1229. године посетио и Теоктист, будући да се он налазио на путу између Велике лавре и лавре Светог Евтимија. Истина, манастир је запустео још пре друге половине VIII века, али изгледа да су га поново населили грчки монаси у време крсташке власти над Палестином. О Теоктисту v. H. Goldfus – B. Arubas – E. Alliata, *The monastery of St. Theoctistus (Deir Muqallik)*, Liber Annuus 45 (1995), 247–292, fig. 1–18, Phot. 1–30; Pringle, *Churches* II, 268–271 (са старијом литературом).

[251] За наведене податке који се тичу манастира Светог Евтимија cf. Y. E. Meimaris, *The Monastery of Saint Euthymios the Great at Khan el Ahmar, in the Wilderness of Judaea. Rescue Excavations and Basic Protection Measures, 1976–1979*, Athens 1989, passim; Y. Hirschfeld, *Euthymius and His Monastery in the Judean Desert*, Liber Annuus 43 (1993), 339–371, fig. 1–8; Pringle, *Churches* II, 229–237.

[252] Глагол **„оброучити"** има неколико значења, али је извесно да у наведеном контексту значи *добити* или *примити*: **„и б(лаго)сл(о)венїе приемь оброучи цр(ь)ковь с(ве)т(а)го и великаго ап(о)с(то)ла і еү(а)г(ьге)листа іωан'на б(о)гослова на сїωнѣ. тоү близоү домꙋ его..."** (v. *Доментијан*, 300). За значења поменутог глагола cf. нпр. F. Miklosich, *Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum*, Wien 1862–1865, 477; *Slovník jazyka staroslověnského – Lexicon linguae palaeoslovenicae* II, red. J. Kurz, Praha 1973, 494. Важно је упозорити да се Лазар Мирковић у преводу Доментијановог *Житија Светог Саве* определио за глагол *посветити*, имајући вероватно у виду значење старословенског глагола **„обржчати"** (cf. Miklosich, *Lexicon*, 476): „И благослов примивши *посвети* цркву светога и великога апостола и јеванђелиста Јована Богослова на Сиону, ту близу дома његова..." (v. *Доментијан, Живот Светога Саве и Живот светога Симеона*, 178; cf. и *Доментијан*, 299). Због те омашке у више наврата долазило је до непрецизног тумачења карактера Савине ктиторске делатности у Јерусалиму.

[253] *Доментијан*, 300. Теодосије не помиње ни архиепископов боравак у метохији Велике лавре ни оснивање задужбине на Сиону. Међутим, у опису другог Савиног ходочашћа он наводи да је архиепископ тада становао у „свом" манастиру Светог Јована Богослова, који „уз своје учешће, први пут дошавши, искупи од Сарацина", v. *Теодосије*, 186. О веродостојности тог навода v. infra.

[254] О игуману Николи v. supra.

[255] О положају јерусалимске метохије Велике лавре у XII и XIII веку v. *PG* 133, 941; Vincent–Abel, *Jérusalem* II/3, 518, 527; *Книга хожений*, 36; L. H. Heydenreich, *Ein Jerusalem-Plan aus der Zeit der Kreuzfahrers*, in: *Miscellanea pro arte*, Festschrift H. Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebenjahres, Düsseldorf 1965, 83–90, Taf. LXII, LXIV; Wilkinson et al., *Jerusalem Pilgrimage*, 108, 131, 267, 324; De Sandoli, *Itinera* III, 94, 104, 474; IV, 112.

[256] Schwartz, *Kyrillos*, 116. Cf. Patrich, *Sabas*, 165–166 (где се омашком говори о постојању четири Савина ксенодохиона у Јерусалиму).

[257] Cf. нпр. Епископ далм. Никодим [Милаш], *Правила (κανόνες) православне цркве с тумачењима*, Нови Сад 1895–1896, I, 334, II, 269–270; В. Фидас, *Канонско право. Богословска перспектива*, прев. И. Игњатовић, Београд 2001, 61, 94, 214, 255.

[258] Runciman, *History* III, 188; Prawer, *Histoire* II, 199, 203–206; Gilles, *Emperor*, 162 sq. О Куполи на стени v. детаљније supra.

[259] О склоности Теодосија ка таквом литерарном поступку v. Ћирковић, *Проблеми биографије*, 11–12.

[260] Треба подсетити да је и јерусалимски манастир Светог арханђела Михаила, задужбина краља Милутина, једно време био метох Велике лавре. Лавра је, осим тога, имала метохе по целој Палестини

Доментијанова белешка да се црква Светог Јована Богослова налазила на Сиону, „**тоу близоу домꙋ его ид[е]же бѣ прѣжде плът(ь)скы прѣбываль. хране прѣч(и)стоую б(огороди)цоу по распети г(осподь)ни**“,[261] помаже да се прецизније одреди положај Савине задужбине, од које, нажалост, није сачуван никакав траг. Наиме, извесно је да писац под „домом“ светог Јована подразумева Свети Сион, прву цркву хришћанства.[262] Најважнији параклис те цркве, тзв. Горница, која је настала приликом обнове целог светилишта у XII веку, још увек постоји, а положај славног храма показује и бенедиктинска црква Успења Богородице саграђена 1910. године уз темеље његовог северног зида.[263] Црква Светог Јована која је била додељена првом српском архиепископу морала се налазити негде у близини, али не на источној страни Сиона. Та страна брега и његов врх, обележен Сионским храмом, налазили су се почетком XIII столећа унутар градских зидина,[264] а Доментијан изричито наводи да се српски архиепископ после „саздања“ задужбине на Сиону вратио у Јерусалим.[265]

Доментијанови наводи о српској задужбини на Сиону садрже и једну контрадикторност: Сава тражи место на саздање *манастира*, добија у ту сврху *цркву* Светог Јована на Сиону, с игуманом и осталим лавриотима решава питање *братства*, а на крају се, по „саздању“ *цркве*, враћа у Јерусалим. Да се, ипак, радило о манастиру, а не о цркви, јасно сведоче остали помени задужбине светог Саве у Доментијановом тексту. Тако је, на пример, при опису другог Савиног ходочашћа наведено како је архиепископ одмах по доласку у свети град отишао „у свој манастир, у Дом светог богословца Јована“, „где је починуо од путног труда“.[266]

Из наведеног је очито да је добијена црква Светог Јована Богослова послужила Сави као основа за утемељење истоименог манастира. Једино остаје непознат обим послова изведених 1229. године. Како је Савин први боравак у Јерусалиму, по свему судећи, био кратак, Доментијанов податак да је српски архиепископ „саздао“ цркву треба схватити као хагиографско претеривање. Евентуално су могли бити предузети неки радови на обнови затечене грађевине. Сава се, међутим, морао побринути и о изградњи или куповини манастирских зграда, о чему код Доментијана нема ни речи. У сваком случају, послови су били довршени до 1234. године, јер је тада Сава поново дошао у Јерусалим и том приликом боравио у свом манастиру.[267] Што се тиче манастирског братства, извесно је да су монаси потицали из редова братства Велике лавре. Из Доментијановог казивања чак проистиче да је у манастиру Светог Јована Богослова 1234. и 1235. године пребивало цело братство лавре, на челу са игуманом Николом, а из тога даље следи закључак да су лавриоти фактички задржали свој сионски посед и после његовог уступања српском архиепископу.[268] То је вероватно био део договора о оснивању Савине задужбине [„**и съ игоуменомь лаврьскымь и съ всѣми братїами и о брат(с)твѣ добрѣ оуправивь**“], који је, изгледа, подразумевао и Савино прикључење братству Велике лавре.[269]

На претпоставку да је манастир Светог Јована Богослова после уступања Сави Немањићу остао метох лавре упућује и то што српски извори, ако се изузму Теодосије и Доментијан, не помињу тај манастир. Недостатак вести о Савиној задужбини посебно је упадљив када се има у виду велики број докумената који говоре о јерусалимској задужбини краља Милутина, манастиру Светих арханђела.[270]

(Доментијан помиње онај у Акру, v. стр. infra), па чак и на Кипру и у Румунији, v. Φωκυλίδης, *Η ιερά λαύρα*, 579 sq; В. Недомачки, *Манастир арханђела Михаила и Гаврила у Јерусалиму – задужбина краља Милутина*, ЗЛУ 16 (1980), 51.

[261] *Доментијан*, 300. Cf. и *ibid.*, 360

[262] Веровање да је Свети Сион саграђен на месту где се некада налазила кућа светог Јована Богослова, у којој је после Христовог распећа живела и Богородица, може се пратити од VII века (cf. нпр. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims*, 91, 171), а било је веома раширено у доба крсташа. Тако, на пример, игуман Данило наводи како је Сионски храм саздан на месту „**дома иоанна богословца**“, „где су се догодили Прање ногу, Тајна вечера, Силазак светог Духа на апостоле, Христово јављање ученицима иза затворених врата и Успење Богородице“ (*Книга хожений*, 48). Занимљиво је да Доментијан на месту где посебно говори о сионској „мајци цркава“ доводи у везу с њом само три догађаја – Силазак Светог Духа на апостоле, Тајну вечеру и Успење Богородице (*Доментијан*, 286, 288). Овде је он назива „домом Јована Богослова“ вероватно због тога што је помиње поводом истоимене цркве уступљене српском архијереју.

[263] За опширније податке о Сионском храму и његовој историји v. supra. На овом месту потребно је упозорити да се у литератури у више наврата јављало гледиште по коме Савину цркву Светог Јована Богослова треба идентификовати са „рушевинама друге куће Јована Богослова“, подигнуте северно од „прве куће св. Јована, данашње џамије Неби-Дауд“ (cf. нпр. Розов, *Страница*, 102 sq; Глумац, *Српске задужбине*, 241–242; Коларић, *Свети Сава*, 225). И једна и друга „кућа“ представљају, међутим, делове некадашњег Сионског храма, то јест крсташку базилику и њен југоисточни параклис, Горницу (слика 8), па се никако не могу идентификовати са Савином сионском задужбином. Сам Доментијан изричито сведочи да се Савина задужбина налазила „у близини дома Јована Богослова“, што значи у близини Сионског храма (о идентификовању Светог Сиона с домом најмлађег јеванђелисте v. претходну напомену). С друге стране, није вероватно да је светилиште ранга Светог Сиона могло бити уступљено било ком појединцу. Коначно, из Доментијановог сведочења проистиче да је Савина задужбина пре доделе српском архиепископу припадала Великој лаври, а нема никакве основе за претпоставку да је славна сионска базилика било када припадала палестинском манастиру. У време прве Савине посете Јерусалиму, 1229. године, она се, по свему судећи, налазила у рукама мелкита, због чега је Сава сам одслужио службу на месту некадашње „мајке цркава“ (v. supra).

[264] То сведоче ходочасници Вилбранд (1212) и Тетмар (1217), v. De Sandoli, *Itinera* III, 243, 264. Током епохе крсташа, све до Саладиновог времена, цео Сион налазио се ван градских зидина (cf. нпр. Heydenreich, *Jerusalem-Plan*, Taf. LXII, LXIV; Vincent–Abel, *Jerusalem* II/3, Pl. LXXXVI, II/4, Fig. 387; *Книга хожений*, 47; De Sandoli, *op. cit.*, III, 396; v. и слику 6).

[265] *Доментијан*, 300.

[266] *Доментијан*, 354, 358.

[267] *Доментијан*, 354, 358.

[268] Као што је већ поменуто, Доментијан наводи да је српски архиепископ по доласку у Јерусалим (1234) прво отишао „у свој манастир, у дом светог богословца Јована“. Тамо се поздравио са игуманом и „свом браћом Лавре светога Саве“ (*Доментијан*, 354). После посете цркви Светог Гроба вратио се у манастир, где је „опет сатворио радосно славље са братијом велике Лавре светога Саве“, а затим „починуо од путнога труда“ (*Доментијан*, 358). Ниједном речју није поменуто братство манастира Светог Јована Богослова. Да оно није ни постојало као засебна монашка заједница, одвојена од братства Велике лавре, указују и пасуси у којима је описан последњи Савин боравак у Јерусалиму 1235. године. Сава је тада, вративши се са Синаја, своје утиске с пута саопштио патријарху Атанасију и „братији Лавре светога Саве“ (*Доментијан*, 394). Нешто касније, када је српски архиепископ коначно напустио град, поздравио се са одабраним кругом људи, у који је, поред патријарха Атанасија, игумана Николе и братства Велике лавре, био укључен још само „клир цркве Светог Васкрсења“ (*Доментијан*, 396). О целом питању cf. и Живојиновић, *Ктиторска делатност светога Саве*, 23.

[269] О том прикључењу cf. supra.

[270] О манастиру Светих арханђела v. *Недомачки*, *op. cit.*, 29 sq. Важно је назначити да манастир и цркву Светог Јована Богослова не помињу ни остали расположиви извори, па је могуће да је Савина задужбина

Пошто је сбишао „витлејемску и јорданску пустињу и сву Палестину“, Сава је пожелео да поново посети монахе који су живели на Светој Гори. Поклонио се још једном у цркви Гроба Христовог и затим кренуо ка Назарету, „истим путем, којим и Господ његов Исус Христос у све године иђаше са својим родитељима од Назарета у Јерусалим пред празником Пасхе, и после празника Пасхе опет се враћаше у свети град Назарет“.[271]

Јеванђелист Лука, чији спис Доментијан парафразира у претходном цитату,[272] не наводи маршруту којом су се Христос и његови родитељи кретали путујући од Назарета до Јерусалима и од Јерусалима до Назарета, али се овај део Савиног итинерара може приближно реконструисати на основу путописа других ходочасника.[273] Тако игуман Данило сведочи да је почетком XII века пут до Назарета водио кроз многа места поменута у Светом писму. Најважније станице биле су самаријски градови Неаполис (библ. Сихем) и Севастија (библ. Самарија).[274] Путовање је трајало четири дана и захтевало је знатан напор, јер се највећим делом путовало по стеновитом планинском терену.[275]

Не саопштавајући никакве детаље о Савином путовању у Галилеју, Доментијан не помиње ни светилишта на том путу, иако није искључено да је нека од њих српски архиепископ обишао. Треба имати у виду да се у Сихару, поред Неаполиса, налазило место Христовог разговора са Самарјанком, које је од ранохришћанских времена било обележено црквом, и да су у Севастији постојала два важна храма светог Јована Претече, један подигнут над његовим гробом, а други на месту где је пронађена светитељева глава.[276]

Стигавши у Назарет, Сава је отишао до „велике саборне цркве Господње“, где је „Господ Бог наш живео до свога васпитања“. Тамо се најпре поклонио „светоме месту Божјег похођења”, а затим је целивао Христа „**написанаго на ѻбразѣ**“ и обишао целу цркву.[277]

Катедрална црква у Назарету коју је видео свети Сава настала је највећим делом током осме деценије XII века, под надзором надбискупа Летарда II (1158–1190), након што је 1170. године стара катедрала претрпела тешка оштећења у земљотресу. Храм је обновом добио облик тробродне базилике импозантних размера (73 × 30 m).[278] И првобитна црква, подигнута, по предању, на месту дома Јосифовог, била је базилика.[279] Игуман Данило описује је почетком XII века као високу грађевину, посвећену Благовестима. У њој су посебан значај имале две просторије, она у којој је био одгојен мали Христос и она у којој је седела Богородица када јој се јавио арханђео Гаврило.[280] Уз цркву се већ тада налазила катедра католичког епископа Назарета.[281] У време Саладиновог заузимања града (1187) у катедрали је масакриран велики број хришћана, али је сама грађевина поштеђена, тако да су двојица латинских свештеника и двојица ђакона којима су исламске власти 1192. године дозволиле повратак у Назарет вероватно служили у њој. Сме се претпоставити да је католички клир држао најугледније градско светилиште и после повратка Назарета у руке крсташа 1229. године.[282] Доментијаново сведочење да Сава није служио у цркви ишло би у прилог тој претпоставци.

Слика коју помиње Доментијан вероватно је била насликана на дрвету. За разлику од цркве Светог Гроба и витлејемске базилике, живопис је у унутрашњој декорацији назаретске катедрале имао споредну улогу.[283]

Пошто је посетио саборни храм Назарета, Сава одлази у другу цркву тог града „мало више велике цркве, где се свети арханђел раније јави пречистој дјеви Марији на студенцу“. Поклонивши се месту на коме су стајали Богородица и арханђео Гаврило, Сава благодари Господу, а затим одлази да се одмори. Касније је служио литургију и даровао златом свештенике који су ту служили („клир пресвете Богородице“).[284]

страдала већ у догађајима из 1244. године (v. н. 124 supra). У ходочасничким описима Јерусалима који су настали после те године и даље се помиње само један метох Велике лавре, онај који се налазио поред Давидове куле, v. нпр. *Книга хожений*, 130; De Sandoli, *Itinera* III, 94, 104, 474; IV, 112.

[271] *Доментијан*, 302.

[272] Лк 2, 41–51.

[273] Попут Доментијана, ни Теодосије не говори ништа о Савином путу до Назарета. Штавише, из његовог казивања није сасвим јасно ни то одакле се Сава упутио у Назарет, из Јерусалима или из манастира Светог Теодосија Општежитеља (*Теодосије*, 169).

[274] *Книга хожений*, 60–65.

[275] У време Савине посете Палестини скоро цела територија кроз коју је пролазио пут од Јерусалима до Назарета, укључујући Неаполис и Севастију, и даље се налазила у муслиманским рукама, cf. н. 34 и сл. 2. Треба указати на то да је и у доба када су крсташи држали целу Самарију пут до Галилеје био веома опасан. По сведочењу игумана Данила, тим путем није се могло безбедно проћи без пратње војске (сам Данило искористио је поход на Дамаск јерусалимског краља Балдуина), v. *Книга хожений*, 60–61, 64. О тежини пута између Самарије и Јерусалима v. и *PG* 133, 941 (Јован Фока).

[276] О цркви у Сихару v. Pringle, *Churches* I, 258–264. О севастијској цркви подигнутој над гробом светог Јована v. Pringle, *Churches* II, 283–297. О цркви саграђеној на месту Обретења Претечине главе v. Pringle, *op. cit.*, II, 297–301. О осталим светим местима на путу од Јерусалима до Назарета v. Maraval, *op. cit.*, 287–292; Folda, *Art of the Crusaders*, 309–315.

[277] *Доментијан*, 302. За Теодосијев опис назаретске цркве v. н. 283.

[278] О главној цркви Назарета v. P. Viaud, *Nazareth et ses deux églises de l'Annonciaion et de Saint-Joseph d'après les fouilles récentes*, Paris 1910, 1–108, 121–131; B. Bagatti, *Gli scavi di Nazaret* I–II, Gerusalemme 1967–1984; Folda, *Art of the Crusaders*, 414–441, pl. 10.3a–d; Pringle, *Churches* II, 116–140.

[279] О првобитној базилици v. Bagatti, *Scavi* I, 9–110, fig. 49. Cf. и Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims*, 79–81, 165; Maraval, *Lieux saints*, 293.

[280] *Книга хожений*, 70–71. Према критском монаху Јовану Фоки, место на коме се Богородици јавио арханђео Гаврило налазило се у североисточном делу цркве, близу олтара, док се место где су живели Богородица и мали Христос после повратка из Египта могло видети јужно од олтара, v. *PG* 133, 935–936.

[281] Назарет је одређен за седиште латинског бискупа одмах после 1099. године, cf. Fedalto, *Hierarchia* II, 165–166. О историји катедралне цркве у доба крсташа v. G. Le Hardy, *Histoire de Nazareth et de ses sanctuaires*, Paris 1905, 61–115; Bagatti, *Scavi* II, 27–70; G. S. P. Freeman-Grenville, *The basilica of the Annunciation at Nazareth and adjacent shrines*, Jerusalem 1994, 16–17; Pringle, *op. cit.*, II, 118–121.

[282] Pringle, *op. cit.*, II, 120.

[283] Folda, *Art of the Crusaders*, 414–440, 417; Pringle, *op. cit.*, II, 135–138. О целом питању cf. и Миљковић, *Дела*, 113.

[284] *Доментијан*, 302, 304. Теодосије у опису Савине посете Назарету помиње само једну цркву, наводећи при томе да је она била посвећена „Благовештењу Богородице“. Према речима млађег животописца, српски архиепископ се у тој цркви најпре поклонио на месту где се арханђел Гаврило јавио „Деви Марији“, а затим је обавио службу и даривао свештенослужитеље (*Теодосије*, 169). Наведене речи могле би се односити на обе назаретске цркве о којима говори Доментијан, али је вероватније да се мисли на цркву којом су биле обележене Благовести на студенцу, јер Доментијан само у вези с том црквом помиње службу и служитеље. Уколико је ипак реч о саборном храму, подигнутом на месту Благовести у Јосифовом дому, смело би се претпоставити да Теодосије није ни знао за постојање друге цркве и да је стога све Доментијанове наводе о Савиној посети Назарету довео у везу с катедралном црквом.

У поменутој грађевини лако се може препознати црква на чијим је остацима средином XVII столећа подигнут православни храм Светог арханђела Гаврила, који и данас постоји.[285] Светилиште се налази неколико стотина метара североисточно од катедралне цркве, на месту бунара поред кога се, по предању, десило прво благовештење Богородици, описано у *Протојеванђељу Јаковљевом* (11, 1). Већ је игуман Данило (1104–1107) видео над тим бунаром цркву посвећену арханђелу Гаврилу.[286] Седам деценија касније цркву је посетио и Јован Фока, који такође помиње арханђела као њеног патрона.[287] Како је, по сведочењу доминиканца Бурхарда, црква имала исту посвету и крајем XIII века,[288] рекло би се да Доментијанов помен „**клироса прѣсветые Богородице**" представља једну од ретких пишчевих омашки. О служитељима цркве у XII и XIII столећу нема изричитих података, али се с добрим разлозима претпоставља да је припадала православним хришћанима.[289] Судећи по Доментијановим наводима, вероватније је реч о локалним мелкитима него о Грцима, мада се не сме искључити ни могућност да је у Назарету било грчких монаха.[290]

Вративши се „од града Назаретског на десну страну", Сава је стигао на Таворску гору, „где Владика његов облиста лепоту свога божаства". На месту „пресветлог преображења Христа" поклонио се „страшном Божијем Подножју".[291]

Још од средине IV века забележено је веровање да се Преображење Христово десило на гори Тавору. Археолошка истраживања указују на веома рани настанак прве цркве подигнуте на врху те горе, а одговарајуће податке дају и наративни извори. Ходочасник из Пјаћенце (570) и јерменски монах Јелисеј Вардапет (око 630) видели су на Тавору три светилишта. Највеће од њих називано је „црквом Господа", док су друга два била посвећена Мојсију и Илији.[292] Те цркве помињу и ходочасници који су у каснијим временима обилазили Галилеју. Могуће је да су оне у добром стању дочекале долазак крсташа 1099. године јер већ око 1102. године ходочасник Севулф пружа ново сведочанство о постојању три цркве на Тавору.[293] Одмах после Севулфа и игуман Данило стигао је на Таворску гору. На самом врху, на месту где се преобразио Христос, видео је цркву Преображења. Он, међутим, описује храмове пророка Мојсија и Илије као једно светилиште, лоцирано северно од најважније цркве Тавора. Данило затим говори о каменим бедемима око цркве Преображења, напомињући да је некадашње епископско средиште претворено у латински манастир.[294] На основу других извора зна се да су његови монаси припадали реду бенедиктинаца. Они су око 1115. године темељно обновили главну манастирску цркву.[295] Према сведочењу Јована Фоке, место Преображења налазило се у крипти те цркве, ограђено бронзаном оградом.[296] Манастир је био активан све до догађаја из 1187. године. Суочени са нападом Саладинове војске, бенедиктинци са Тавора склонили су се у Акр. Црква Преображења била је одмах затим оскрнављена, али изгледа да није порушена.[297] Ходочасник Тетмар помиње је 1217. године, наводећи да у опатији бораве Сарацени који су манастир утврдили кулама и зидинама.[298] Реч је о утврђењу које је почетком XIII века саградио Саладинов брат Адил. Оно је у источном делу обухватало апсидални део цркве Преображења. Када је утврђење 1218. године срушено, како не би пало у руке крсташима, свакако је одређена оштећења претрпела и црква.[299] Ипак, ни тада није сасвим уништена, јер један арапски географ око 1225. помиње њену добру конструкцију и чврсте зидове.[300] Нажалост, после тога о светилишту нема сигурних података све до 1241. године. Тада је египатски султан Тавор уступио Францима.[301] Латински монаси су се, изгледа, још раније вратили на место Христовог преображења. Два ходочасничка путописа која се датују око 1231. године наводе да се на Тавору налази *mustier* (црква или манастир) бенедиктинаца.[302] Они су, можда, стигли у своју стару опатију још 1229, након што је Фридрих II склопио мир са египатским султаном. Доментијаново сведочење не би противречило таквој претпоставци, мада се на основу њега не може искључити ни могућност да су на Тавору у доба Савине посете још увек живели Сарацени. Наиме, Доментијан наводи једино то да се архиепископ поклонио „Божијем Подножју", то јест месту на коме је Христос стајао у тренутку Преображења.[303] На сличан начин, без помена локалног клира или Савиног богослужења, описане су архиепископове посете местима рођења светог Јована Претече и Богородице, Светињи над светињама и

[285] О цркви из XVII века v. B. Bagatti, *Antichi villagi cristiani di Galilea*, Jerusalem 1971, 26–27, fig. 10; Τζαφέρης, *Άγιοι Τόποι*, 186–187. О првобитној грађевини и историји светилишта v. Baldi, *Enchiridion*, 19–39; Bagatti, *Scavi* II, 154–160, T. 66–67; Freeman-Grenville, *Basilica*, 57–60; Pringle, *op. cit.*, II, 140–144.

[286] *Книга хожений*, 71.

[287] *PG* 133, 933–936.

[288] De Sandoli, *Itinera* IV, 156. За касније помене цркве Светог арханђела Гаврила v. Pringle, *op. cit.*, II, 142.

[289] Pringle, *op. cit.*, II, 142.

[290] Средином XIV века цркву су држали несторијанци или Абисинци, а два века касније светилиште је порушено. Била је сачувана само крипта са бунаром Благовести. У њој су почетком XVII столећа повремено служили Грци, који су 1741. године добили дозволу од султана за градњу нове цркве, v. Pringle, *op. cit.*, II, 142.

[291] *Доментијан*, 304, 306. Према Теодосију, Сава је, стигавши на гору Тавор, целивао „и у цркви место свето … и свесвете горе врх … где је Христос, преобразивши се, показао ученицима славу свога божаства" (*Теодосије*, 169).

[292] Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims*, 173; Maraval, *Lieux saints*, 292–293. О рановизантијским црквама на Тавору v. и B. Meistermann, *Le Mont Thabor. Notices historiques et descriptives*, Paris 1900, 21–46; M. T. Petrozzi, *Il Monte Tabor e dintorni*, Gerusalemme 1976, 146–151; Ovadiah, *Corpus*, 71; Pringle, *op. cit.*, II, 63–64.

[293] Wilkinson et al., *Jerusalem Pilgrimage*, 111. О Тавору и цркви Преображења у доба крсташа v. Meistermann, *Mont Thabor*, 47–96; Enlart, *Monuments* II, 380–395; Petrozzi, *op. cit.*, 152–164; Pringle, *Churches* II, 64–68, 70–79; Folda, *Art of the Crusaders*, 109–110, 417, pl. 5.23.

[294] *Книга хожений*, 68.

[295] Meistermann, *op. cit.*, 90 sq; Pringle, *op. cit.*, II, 65.

[296] *PG* 133, 937.

[297] Pringle, *op. cit.*, II, 66.

[298] De Sandoli, *Itinera* III, 254.

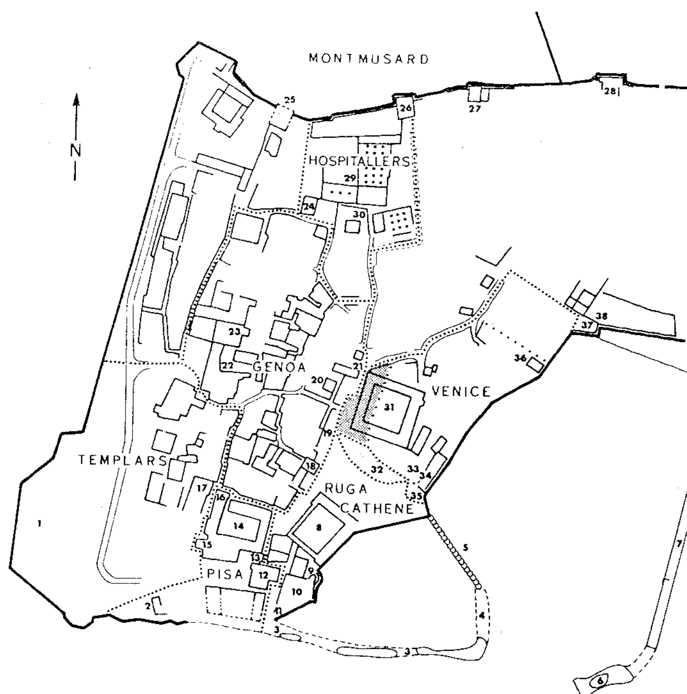
[299] О ајубидском утврђењу на Тавору v. A. Battista – B. Bagatti, *La fortezza saracena del Monte Tabor (AH. 609–615: AD. 1212–18)*, Jerusalem 1976.

[300] A.-S. Marmardji, *Textes géographiques arabes sur la Palestine*, Paris 1951, 134.

[301] Pringle, *op. cit.*, II, 68.

[302] De Sandoli, *Itinera* III, 460, 466. О тим путописима cf. н. 124 supra.

[303] Као што је већ поменуто, то место се налазило у крипти цркве Преображења. Вреди поновити да је, према Теодосијевом наводу, Сава на Тавору целивао „и у цркви место свето … и свесвете горе врх … где је Христос, преобразивши се, показао ученицима славу свога божаства" (*Теодосије*, 169). Уколико овде није реч о једном истом месту – поменутој крипти – онда цитирани пасус представља додатно сведочанство о Теодосијевом слабом познавању Свете земље и њених светилишта.



Сл. 22. Мапа крсташког Акра (према Д. Јакобију)

катедралној цркви у Назарету, а та светилишта држали су 1229. године Латини или муслимани.[304]

Пошто се поклонио месту Преображења, Сава се, по казивању Доментијана, поново вратио у Назарет, одакле је затим отишао у Акр.[305]

У складу са својим већ помињаним начелом, Доментијан не наводи ниједну успутну станицу на Савином путу из Назарета у Акр. Додуше, чини се да између Назарета и Акра у XIII веку, када су ту територију држали муслимани (слика 2), није ни било неког посебно занимљивог места за православне ходочаснике. Чак је и једно столеће раније, у доба хришћанске власти, игуман Данило на том путу свратио само у Кану Галилејску, неколико километара северно од Назарета, али тамо није запазио ниједно светилиште вредно помена.[306] Монах Јован Фока такође је, путујући од Акра до Назарета 1177. године, застао у Кани и, пет-шест километара пре ње, у Сефорису (античка Диоцезареја), који је, по традицији, сматран родним местом мајке Богородичине. Међутим, ни он није поменуо ниједну тамошњу цркву.[307] У Савино време било је још мање разлога за посету поменутим градовима. Светилиште у Кани, подигнуто још у рановизантијском периоду на месту где је Христос чудесно претворио воду у вино, било је порушено 1187. године,[308] док је црква Свете Ане у Сефорису, која је саграђена у XII веку, после Саладинове офанзиве напуштена.[309]

Задржавши се у Акру док није нашао лађу која је пловила за „Анатолију", Сава је боравио у метохији Велике лавре, у „дому светога Николе".[310]

Акр је од 1104. године био главна лука крсташа на источној обали Медитерана, а после пада Јерусалима у Саладинове руке постао је престоница Јерусалимске краљевине и седиште латинске Јерусалимске патријаршије.[311] Тада је у граду саграђена патријаршијска црква, названа Санта Марија Латина. Била је то само једна од многих црквених грађевина које су крсташи подигли у древној Птолемаиди. Претходно су саграђени храм Светог Крста, седиште латинског епископа, и парохијска црква посвећена светом арханђелу Михаилу. Осим тога, у Акру су своје цркве имали грађани Пизе, Ђенове, Венеције, Амалфија, досељеници из Прованссе и Бретање, као и католички монашки и витешки редови.[312] Остале хришћанске заједнице Јерусалимске краљевине биле су у Акру малобројне и углавном су насељавале предграђе Монтмузар.[313] Метохија Велике лавре светог Саве Освећеног налазила се, међутим, у центру града (слика 22). О томе сведочи сам Доментијан у опису другог Савиног ходочашћа, где је наведено како је српски архиепископ, искрцавши се у Акру, отишао са својим ученицима „ка Светом Георгију, кога раније беше искупио пороболјеног од Латина, у метохију светога Саве посред тог града".[314] Латински извори из XIII века потврђују тај навод, јер се на основу њих закључује да је манастир Светог Саве поседовао „куће" у тзв. кварту Ланца (*ruga cathene*), унутар градских зидина, у непосредној близини луке.[315] Поводом једне од тих кућа избио је најпре правни спор (1251), а затим и оружани сукоб између млетачке и ђеновљанске заједнице у Акру (1256–1258).[316]

[304] Cf. supra.

[305] *Доментијан*, 306. Према Теодосијевим наводима, Сава се после посете Тавору вратио у Јерусалим, а затим се отуда упутио у Акр (*Теодосије*, 169–170). О нелогичности такве маршруте v. supra.

[306] *Книга хожений*, 71–72.

[307] *PG* 133, 933.

[308] B. Bagatti, *Le antichità di Kh. Qana e di Kefr Kenna in Galilea*, Liber Annuus 15 (1964–1965), 251–292; Maraval, *Lieux saints*, 294; Pringle, *Churches* I, 285–286, II, 162–164.

[309] J. Folda, *The Church of Saint Anne*, Biblical Archaeologist 54/2 (1991), 88–96; Pringle, *op. cit.*, II, 210–218.

[310] *Доментијан*, 306. Теодосије не помиње метохију Велике лавре и „дом" светог Николе, али наводи да је Сава у граду остао „дотле док што часно и свето не нађе и не купи" (*Теодосије*, 170). Доментијаново образложење, по коме је архиепископ боравио у Акру док није нашао лађу, изгледа знатно прихватљивије, будући да крсташка лука која се налазила на месту старе Птолемаиде није имала значајну улогу у побожности православних хришћана (v. infra).

[311] О историји Акра v. N. Makhouly – C. N. Johns, *Guide to Acre*, Jerusalem 1946², 1–64; Benvenisti, *Crusaders*, 78–113; B. Dichter, *The Maps of Acre. An Historical Cartography*, Acre 1973, 4–8; D. Jacoby, *Crusader Acre in the Thirteenth Century: Urban Layout and Topography*, Studi medievali 20/1 (1979), 1–45.

[312] О црквама Акра у периоду крсташке власти v. Enlart, *Monuments* II, 12–34; B. Dichter, *The Orders and Churches of Crusader Acre*, Acre 1979, 14–121. Cf. и Benvenisti, *op. cit.*, 100, 112–113.

[313] Jacoby, *Three Notes*, 85–87.

[314] *Доментијан*, 352. Податак о „откупу" цркве сасвим је вероватан јер су познати и други примери продаје цркава у Акру, cf. Hamilton, *Latin Church*, 290.

[315] D. Jacoby, *L'expansion occidentale dans le Levant: les Vénitiens à Acre dans la seconde moitié du treizième siècle*, Journal of Medieval History 3 (1977), 227–228, 254; idem, *Three notes*, 84–85. Cf. и Dichter, *Churches*, 25. О поменутом кварту v. и Jacoby, *Crusader Acre*, 15 sq, Fig. 4. Јакоби одбацује могућност да се метох Велике лавре доведе у везу с грчком црквом Светог Георгија која се налазила ван градских зидина, у четврти Монтмузар (*Three notes*, 84, 86). С поменутим метохом не треба повезивати ни постојећу православну цркву Светог Ђорђа, која се налази близу најужег центра старог Акра. Она је саграђена на месту цркве Светог Лаврентија, која је до 1258. године красила средишњи трг ђеновљанског кварта. Осим тога, та црква Светог Ђорђа почетком XVII века помиње се као храм Светог Николе, cf. Makhouly–Johns, *Guide to Acre*, 82–83, fig. 14 (nr. 16); G. Buschell, *Churches of the Holy Land*, London 1969, 54–55; Dichter, *Maps of Acre*, 179; Jacoby, *Crusader Acre*, 27, Fig. 4; *San Giovanni d'Acri, Akko. Storia e cultura di una città portuale del Mediterraneo*, ed. L. Menozzi, Roma 1996, 77–79, fig. 26–28.

[316] Jacoby, *L'expansion occidentale*, 227 sq; idem, *Crusader Acre*, 28. О тзв. рату светог Саве cf. и Prawer, *Histoire* II, 363–371.

Одређене тешкоће ипак ствара то што Доментијан у вези с метохом Велике лавре помиње два светитеља, прво Николу, а затим Ђорђа. То је довело у недоумицу већ Теодосија. Описујући прво ходочашће светог Саве, он избегава да помене где је архиепископ боравио у Акру док је чекао лађу за Анатолију, а при опису другог путовања парафразира свог претходника наводећи да се Сава по искрцавању у Акру упутио у метохију лавре Светог Саве, ка цркви Светог Ђорђа, „коју на првом путу од Латина поробљену беше искупио и лаври повратио“.[317] Савремени историчари који су се бавили Савиним ходочашћима имали су више поверења у Доментијанов помен „дома светог Николе“. Тако је Душан Глумац сматрао да је лавра поседовала два метоха у Акру, један с црквом Светог Николе, у коме је српски архиепископ одсео када је први пут дошао у град, и други с црквом Светог Георгија, коју је сам Сава откупио за лавру.[318] Давид Јакоби је претпоставио да је Сава, дошавши први пут у Акр, боравио у кући која је припадала латинској цркви Светог Николе, смештеној на гробљу у источном делу града, док је другом приликом одсео у метоху Велике лавре – манастиру Светог Ђорђа, откупљеном за потребе православних ходочасника.[319] Обе претпоставке имају слабости. Јакоби је превидео Доментијанову напомену да је „дом светог Николе“, у коме је Сава боравио у Акру 1229, такође био метох лавре. Гледиште Душана Глумца, по коме је у XIII веку Велика лавра поседовала два метоха у Акру, тешко је прихватљиво, не само због политичке, црквене и етничке доминације Латина у граду него и због ограничених економских могућности лавре у епохи крсташа. Осим тога, треба имати у виду и један документ из ђеновског архива који сведочи да је манастир Светог Саве 1277. године поседовао у поменутом кварту Ланца бар две „куће“ (*domos Sancti Sabbati*).[320] Тај податак даје основа за претпоставку да се од Латина откупљена црква Светог Ђорђа налазила у непосредној близини „дома светог Николе“, то јест да је с метохом лавре који је Сава затекао када је 1229. дошао у Акр чинила целину.[321] И други манастири у граду настојали су да своје поседе концентришу на једном месту. На основу сличног принципа настали су и градски квартови (млетачки, ђеновљански, пизански, марсељски, темпларски итд.; слика 22).[322]

Каснија судбина метоха Велике лавре у Акру није довољно позната. Смело би се ипак претпоставити да су у њему одседали сви српски ходочасници који су у Свету земљу стизали преко древне феникијске луке. Извори сведоче да таквих ходочасника није било мало. Зна се, на пример, да је већ 1286. године, на путу за Јерусалим, у Акру боравио монах Давид (жупан Димитрије), син Вукана Немањића.[323] Четири и по века касније (1745), Симеон Симоновић, архимандрит јерусалимски, у *Повести о светим местима* наводи како у Акру „**имамы метохъ ꙁа пребыванїе приходѧщыхъ**“.[324] Лако је могуће да је реч о истом метоху у коме је боравио и свети Сава.

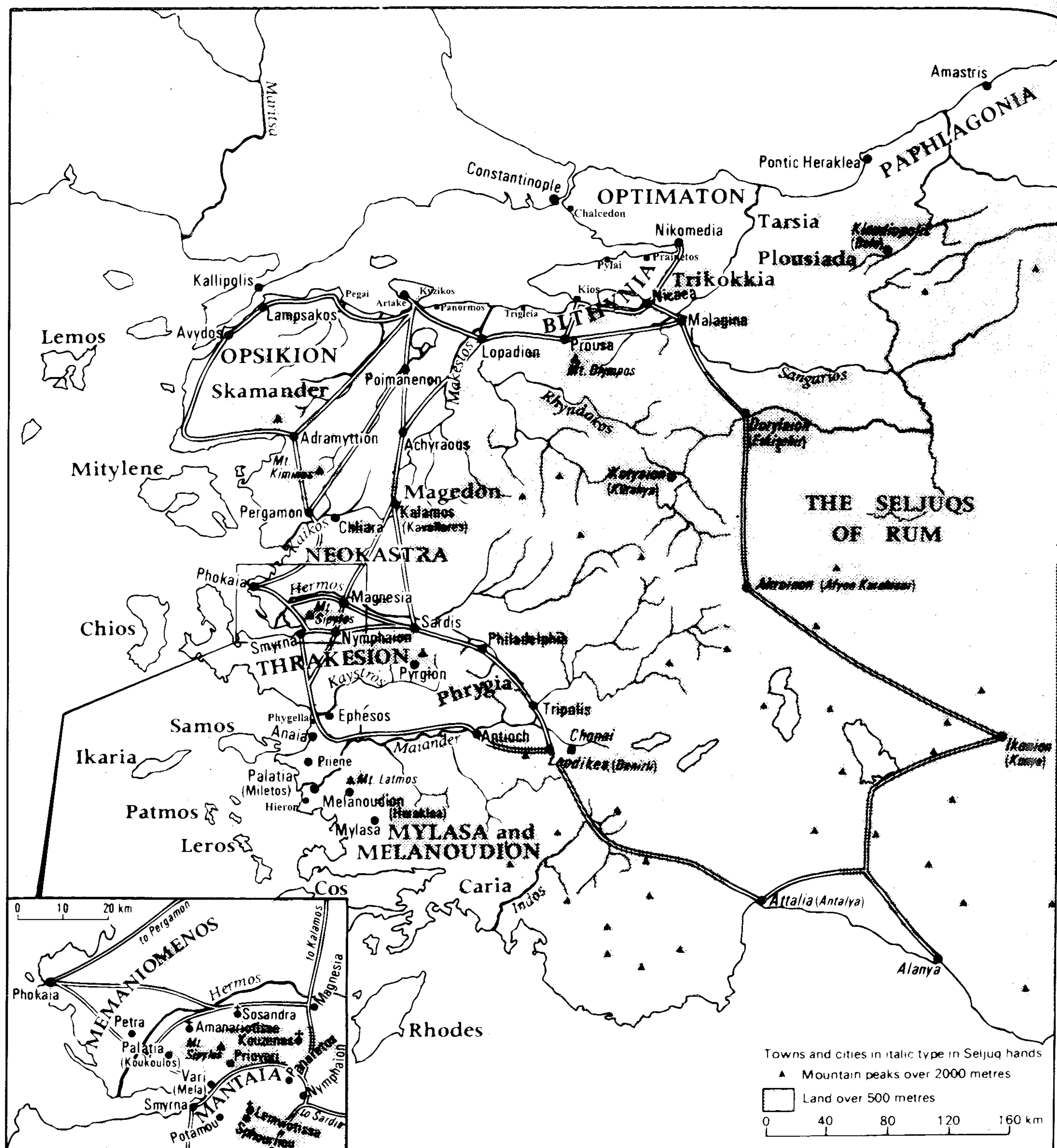
Посета Јовану III Ватацу

Доментијан даље сведочи да је Сава у Акру нашао лађу која је ишла за „Анатолију“, управо тамо куда је, према хагиографовим речима, први српски архиепископ желео да иде. Искрцавши се у једној луци чије име није наведено, Сава је послао изасланике цару „Калојану“, с молбом да добије коње како би се пребацио до царевог двора. Цар прима Саву с љубављу. Љубазно га гости и даје му „мирно место на пребивање“. Пошто су провели неко време заједно, на растанку му даје „злато много“, одвајајући посебан прилог за светогорске цркве. Царица, која је знала српског архиепископа још у време када је њен отац Теодор Ласкарис био жив, такође га је обилато даровала. Благословивши царски пар и њиховог сина Теодора, Сава напушта двор, укрцава се на лађу, коју му је, с царском сликом и посадом, такође дао цар „Калојан“, и плови ка Светој Гори.[325]

Цар „Калојан“, његова жена, кћерка цара Теодора Ласкариса, и њихов син Теодор у науци су одавно идентификовани као Јован III Ватац, Ирина Ласкарис и Теодор II Ласкарис. Ватац је дошао на никејски престо крајем 1221, а у брак са принцезом Ирином Ласкарис ступио је 1212. или 1217. године. Њихов једини син Теодор рођен је у новембру 1221, тако да је у време Савине посете имао непуних осам година.[326] Доментијан Ватаца назива Калојаном (касније и Калојованом),[327] што је свакако утицај

---

[317] *Теодосије*, 185.
[318] Глумац, *op. cit.*, 243.
[319] Jacoby, *Three Notes*, 84–85. О поменутој цркви Светог Николе v. и Dichter, *Churches*, 121.
[320] Jacoby, *op. cit.*, 84, н. 10.
[321] Другим речима, смело би се претпоставити да је и пре доласка крсташа Велика лавра поседовала само један метох у Акру. Он се налазио унутар градских зидина и обухватао је, поред осталог, цркву Светог Георгија коју су, негде после 1104. године, „поробили“ Латини, али је, захваљујући првом српском архиепископу, враћена лаври.
[322] Jacoby, *op. cit.*, 95. Cf. и idem, *Crusader Acre*, 19–39.
[323] К. Јиречек, *Споменици српски*, Споменик СКА 11 (1892), 4, 21.
[324] Архимандрит Симеон, који је касније постао митрополит Акра, говори у првом лицу множине вероватно имајући на уму целокупну православну заједницу у Палестини, v. *Описаније Јерусалима* [50].
[325] *Доментијан*, 306, 308. У Теодосијевом спису је и овај део Савиног путовања испричан на основу Доментијановог текста, али уз уношење неколико појединости о којима старији живописац не пише: Сава се у Акру укрцао на лађу „**сь своими и сь потрѣбами**“; за време боравка код Ватаца непрестано тражи свете мошти („**коуповаше, и ѡть цара испрошаше**“); пред полазак на Свету Гору цар му, поред „многог злата“, даје „**вьса благаа ꙁемльнаа ꙗже вь потрѣбоу светомоу**“, а даривао га је и „**чьстныимь крьста дрѣвомь и моштми светыихь и свештенныими ѡдеждами и сьсоуды црьковныими и многыими раꙁличныими почьстми**“, говорећи „**вьꙁмы оубѡ сиꙗ, и оустрои ꙗкоже хоштеши**“ (*Теодосије*, 170–172). Иако све наведене појединости по свом карактеру подсећају на већ помињане Теодосијеве „измене и допуне“ Доментијановог текста, могуће је да неке од њих нису само плод литерарне маште или хагиографске реторике. Ту, пре свега, мислимо на помен „часног дрвета крста“. Наиме, у олтару хиландарског католикона и данас се чувају делови Часног крста за које се, на основу предања и неколико писаних извора, претпоставља да су доспели у манастир заслугом Јована III Ватаца и светог Саве (о томе детаљно: Миљковић, *Хиландарски часни крст*, 287–297). Ипак, и овде је потребан опрез пошто ни Доментијан ни Теодосије не говоре ништа о даривању драгоцене реликвије Хиландару, док обојица наводе да је Сава поделио светогорским манастирима злато добијено од Ватаца, v. *Доментијан*, 308, 310, 312; *Теодосије*, 172–173.
[326] О Јовану III Ватацу и члановима његове породице v. М. А. Андреева, *Очерки по культуре византийского двора в XIII веке*, Praha 1927, 91–112 et passim; Polemis, *Doukai*, 107–111 (No. 72, 75), 139–140 (No. 115); J. Langdon, *John III Ducas Vatatzes' Byzantine Imperium in Anatolian Exile, 1222–1254* (докторска дисертација), Los Angeles 1978, 45–82 et passim; M. J. Angold, *John III Vatatzes*, in: *ODB* 2, 1047–1048; W. Blum, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* III, ed. T. Bautz, Hamm–Herzberg 1992, 417–419.
[327] *Доментијан*, 430.



Сл. 23. Територије Никејског царства у Малој Азији (према М. Анголду)

грчке средине. У Византији је и пре и после времена Јована III било царева тог имена (нпр. Јован II Комнин, Јован V Палеолог) који су због омиљености у народу добили епитет „καλός".[328]

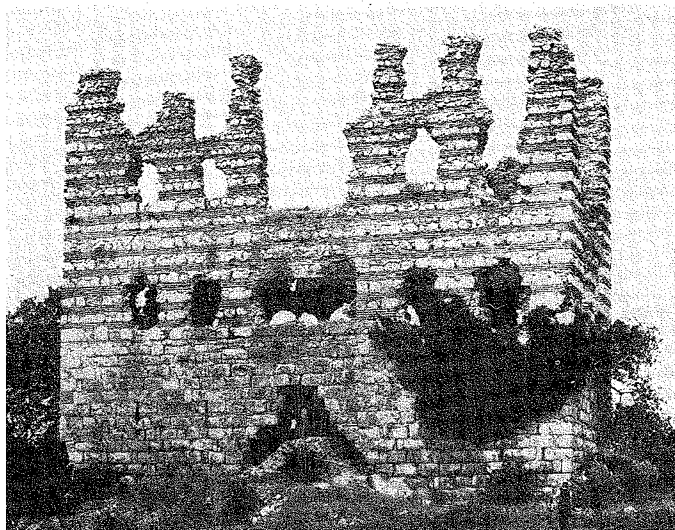
Захваљујући идентификацији царске породице, сасвим је извесно да Доментијан под појмом Анатолија подразумева Никејско царство, иако се од старогрчких времена тај појам односио на целу Малу Азију. Објашњење је исто као и када је реч о Ватацовом надимку. Сачувано је неколико грчких извора у којима се држава никејских царева назива Анатолијом.[329]

[328] H. Ahrweiler, *Byzance et la mer. La marine de guerre, la politique et les institutions maritimes de Byzance aux VIIe–XVe siècles*, Paris 1966, 227, н. 1; Р. Радић, *Време Јована V Палеолога*, Београд 1993, 455; cf. и *Животи краљева и архиепископа српских*, 382. Колико нам је познато, сам Јован III Ватац се у византијским изворима не јавља с надимцима Калојан и Калојован. У хагиографској литератури (Ватац је био проглашен за светитеља ускоро након смрти) његов епитет је Милостиви (Ἐλεήμονος), cf. A. Heisenberg, *Kaiser Johannes Batatzes der Barmherzige. Eine mittelgriechische Legende*, BZ 14 (1905),179, 193, 210, 213; D. J. Constantelos, *Emperor John Vatatzes' social concern: basis for canonization*, Κληρονομιά 4/1 (1972), 92–103; D. I. Polemis, *Remains of an Acoluthia for the Emperor John Ducas Batatzes*, Harvard Ukrainian Studies 7 (1983), 543.

[329] Већ Михаило Хонијат у својим писмима упућеним Теодору I Ласкарису, творцу Никејског царства, назива Ласкариса „царем Анатолије", v. *Michaelis Choniatae Epistulae*, ed. F. Kolovou, Berlin – New York 2001, 122, 222, 284 (Nos 94, 136, 179). Да Доментијан под Анатолијом подразумева само онај део Мале Азије који је улазио у састав Никејског царства упућује и његов опис Савиног повратка са другог ходочашћа (*Доментијан*, 398, 400). На путу из Антиохије у Цариград (1235) архиепископ је најпре прошао „Јерменију" (Малојерменска кнежевина у Киликији) и „турску страну" (Иконијски султанат који је захватао југ, исток и североисток Мале Азије). Дошавши затим на „Сиријско море"

Што се тиче луке у којој је лађа са првим српским архиепископом пристала, највише је разлога за претпоставку да је то била Смирна, главна Ватацова војна и трговачка лука.[330] На малоазијским обалама Егејског и Мраморног мора Никејско царство располагало је и другим пристаништима (Јерон, Анеа, Фигела, Фокеја, Адрамитион, Авидос, Лампсак, Пеге, Панормос, Киос итд.), али она у време Савиног путовања нису по свом значају надилазила локалне оквире.[331] То је посебно важно када се зна да Сава приликом свог првог ходочашћа није располагао сопственом лађом, него је, попут многих ходочасника, у Акру чекао да наиђе брод чија би му маршрута одговарала. На закључак да је Савина лађа пристала у Смирни упућује и чињеница да се административна престоница и главна резиденција Јована III Ватаца налазила у оближњем граду Нимфеју (слика 23).[332] Ту је цар, када није био на походу, примао страна посланства и водио државне послове. Осим тога, он је у Нимфеју редовно зимовао и прослављао Ускрс, а и његова породица, што је у контексту о коме је реч посебно значајно, најчешће је боравила у том граду.[333] Стога је сасвим оправдано помишљати да је управо у Нимфеју Ватац примио и српског архиепископа Саву. У том случају би се „мирно место за пребивање" о коме говори Доментијан могло идентификовати с раскошном царевом палатом саграђеном ван градских зидина (слика 24).[334]

Као што је познато, још од времена архимандрита Леонида најчешће се сматра да су се Јован III Ватац и први српски архиепископ састали у Никеји, али се чини како се такво гледиште мора одбацити.[335] Поред онога што је већ наведено о статусу Нимфеја, не сме се занемарити ни чињеница да је од времена Јована Ватаца Никеја у великој мери изгубила свој ранији значај и да су у њу владари, изузев због крунисања и венчања, долазили врло ретко. Никеја је, додуше, остала седиште патријарха,[336] али ни тај податак не иде у прилог мишљењу да је некадашња позорница васељенских сабора била место сусрета српског архиепископа и Јована III Ватаца, пошто се у Доментијановом опису догађаја патријарх не помиње. Треба имати у виду да се у доба Савиних ходочашћа на трону васељенског патријарха налазио Герман II (1223–1240), уман и веома учен човек, свакако најзначајнији архијереј из епохе егзила Царства.[337] Да се Сава сусрео с њим 1229.



Сл. 24. Нимфејон, остаци палате Јована III Ватаца

(овде је, без сумње, реч о неком медитеранском пристаништу у „турској страни", Аталеји или, можда, Мири), нашао је лађу која је ишла за „Анатолију". Након што је та лађа пристала, „прошао је Анатолију и потом Византију" (под последњим појмом вероватно се подразумева једини део Мале Азије који је 1235. још увек припадао Латинском царству у Цариграду – подручја теме Оптимата, с градовима Никомедијом и Халкедоном). После тога је, коначно, стигао у Цариград. Занимљиво је да Теодосије, иако парафразира Доментијана, ниједном не помиње Анатолију. На месту где се тај појам први пут јавља код његовог претходника Теодосије користи појам Азија (cf. н. 344) – саопштава се, наиме, да је Сава на повратку с првог ходочашћа стигао из Акра „у Азију, где беше цар … Калојован Ватац" (*Теодосије*, 170–171). На другом месту, у опису другог ходочашћа, наводи се да је Сава, прошавши „Јерменску и турске крајеве", поново дошао на „Сиријско море", где је нашао лађу којом је препловио велику пучину и стигао у „Константинов град" (*Теодосије*, 195).

330 Да се Сава искрцао у Смирни претпостављао је, изгледа, и Александар Дероко (cf. његову мапу Савиних ходочашћа, in: Станојевић, *Свети Сава*, 130–131). О важности Смирне у доба Никејског царства v. H. Ahrweiler, *L'histoire et le géographie de la region de Smyrne, 1081–1317*, Travaux et mémoires 1 (1965), 34–42 et passim; eadem, *Byzance et la mer*, 307, 309, 321, 437; M. Angold, *A Byzantine Government in Exile. Government and Society under the Lascarids of Nicaea, 1204–1261*, London 1975, 199; C. Foss, *Smyrna*, in: *ODB* 3, 1920.

331 О поменутим лукама v. Ahrweiler, *Smyrne*, 52 sq; eadem, *Byzance et la mer*, 307 sq, 316 sq, 321 sq, 326, 437; Angold, *op. cit.*, 113–114. Cf. и Delatte, *Portulans*, 240–248, 282, 336–338; P. Falchetta, *Elenco dei toponimi di una carta nautica della fine del XIV secolo (Ms. 10057 della Biblioteca Marciana)*, Web publishing (http://geoweb.venezia.sbn.it/geoweb/HSL/10057/10057toponimi.html). За другачије мишљење о питању луке у којој се Сава искрцао cf. Благојевић–Медаковић, *Историја српске државности*, 152–153 (према приложеној мапи Савиних ходочашћа, српски архиепископ се при повратку из Палестине оба пута искрцао у Фокеји).

332 Нимфеј (данас Кемалпаша, грчки Ниф) смештен је у брдском подручју, тридесетак километара североисточно од Смирне, cf. N. Καραράς, *Τό Νυμφαϊό (Νυφιό): Ενα χωριό μέ βυζαντινή αίγλη στήν περιοχή τής Σμύρνης*, Αθήνα 1968, 21–46.

333 Ватац је и умро у Нимфеју. О том граду као омиљеној Ватацовој резиденцији и административној престоници Никејске царевине cf. Андреева, *Очерки*, 22–23 et passim; Καραράς, *op. cit.*, 60–70; Ahrweiler, *Smyrne*, 3, 42–44; Angold, *Byzantine Government*, 63, 111–112; Langdon, *John III*, 66 sq; C. Foss, *Late Byzantine Fortifications in Lydia*, JÖB 28 (1979), 309–312; idem, *Nymphaion*, in: *ODB* 2, 1505–1506.

334 О Ватацовој палати у Нимфеју v. T. Kirilova Kirova, *Un palazzo ed una casa di età tardo-bizantina in Asia Minore*, Felix Ravenna 103–104 (1972), 275–305, fig. 1–12; H. Buchwald, *Laskaride Architecture*, JÖB 28 (1979), 263–268, fig. 1–3 (са старијом литературом).

335 За поменуто гледиште cf. нпр. Леонид, *Сербская иноческая община*, 43; Гавриловић, *Свети Сава*, 165; Слијепчевић, *Историја* I (1991²), 111; М. Харисијадис, *Српски владари и архиепископи средњег века у Цариграду и Никеји*, Зборник Народног музеја 8 (1975), 476; Matejić, *Biography*, 70–72; П. И. Жаворонков, *Дополнения к третьему тому „Регест" Ф. Дэлгера периода Никейской империи*, ВВ 41 (1980), 188; *ИСН* I, 309, 321 (Б. Ферјанчић, Д. Богдановић); Благојевић, *Србија*, 86; Ферјанчић, *Србија и византијски свет*, 137–138; Оболенски, *Шест портрета*, 165.

336 О умањеном значају Никеје у периоду од доласка на власт Јована III Ватаца до рестаурације Царства 1261. године v. Андреева, *Очерки*, 19–21; Ahrweiler, *Smyrne*, 3, 42–43; Angold, *Byzantine Government*, 63, 111, 153–154, 205; idem, *Empire of Nicaea (1204–61)*, in: *ODB* 1, 356–357; Langdon, *John III*, 66 sq; C. Foss, *Nicaea. A Byzantine Capital and Its Praises*, Brookline, Mass., 1996, 61–73.

337 Расположиви извори сведоче да је и патријарх Герман II резидирао у Никеји. Према Лорану, бар шездесет од седамдесет два позната акта тог патријарха издато је у поменутом граду, cf. V. Laurent, *Les regestes des actes du Patriarchat de Constantinople*, vol. I / fs. 4, Paris 1971, 42–109, nr. 1233–1304. Међу њима су за нашу тему најзанимљивија два акта издата у јулу, односно септембру 1229 (Laurent, *op. cit.*, 56–68, nr. 1250–1251). Они могу послужити као сведочанство да је Герман боравио у Никеји и током лета 1229, то јест у време када је Сава највероватније посетио Јована III Ватаца (v. supra и infra). О патријарху Герману II v. и Ε. Ι. Γεδεών, *Πατριαρχικοί πίνακες*, Κωνσταντινούπολις 1890, 383–387; А. П. Лебедев, *Исторические очерки состояния Визан-*

Сл. 25. Регион Смирне у XIII веку (према Х. Арвелер)

године, то би вероватно било забележено у списима архиепископових биографа, као што су забележени његови сусрети с другим источним патријарсима.

У прилог претпоставци да је Никеја била место сусрета Саве и Ватаца сведочиле би једино Теодосијеве речи да је царска лађа којом су Сава и Ватацови људи кренули ка Светој Гори „оставила с десне стране Константинов град“.[338] Цариград је „остајао здесна“ само оним лађама које су за Свету Гору пловиле из Никомедије и неколицине других лука у источном делу малоазијске обале Мраморног мора (Пренетос, Пиле, Киос, Триглија, Панормос; слика 23).[339] Свим тим местима Никеја је много ближа него Нимфејон. Међутим, Никомедија и њена околина све до око 1240. године налазиле су се у латинским рукама,[340] а остале наведене луке имале су, као што је поменуто, сасвим скроман значај у првој половини XIII века.[341] Ако се, уз то, узме у обзир оно што је речено о Смирни, Нимфеју и Никеји, сме се помишљати да белешка о проласку Савине лађе поред „Константиновог града“ није написана на основу извора, него из пишчевог предубеђења да је владар Никејског царства Саву примио у Никеји. Теодосије, без сумње, није имао јасну представу о територијалном опсегу Ватацове државе. То показује његов навод да је у доба Савине посете „Калојован Ватац царевао у целоме Понту, Галатији и Витинији у Азији“.[342] Стање је било другачије. Ватац је од Теодора I Ласкариса наследио територију која се простирала од Пафлагоније до Карије, обухватајући део Битиније, део Фригије, Лидију, Еолиду и Јонију. После битке код Појманенона (1224) цар је проширио своју државу у подручју Мале Азије на Хелеспонт (Троаду) и целу Битинију.[343] Од Понта и Галатије припадао му је само мали део, и то ако се ти појмови схвате у античком значењу, а не у смислу који су добили после Диоклецијановог преуређења провинцијске управе и у значењу које су имали у византијској црквеној администрацији.[344] Проистиче, дакле, да је млађи Савин животописац исправно навео само Битинију, што и није било тешко будући да се у тој области налази Никеја.

Поред Нимфеја, као административне, и Никеје, као црквене престонице, чини се да се поводом Ватацовог и Савиног сусрета с одређеном основом може размишљати о још три места, сва три у околини Смирне. Прво треба поменути Магнезију (Анилијску), јер су и у том граду цареви из династије Ласкариса понекад примали високе стране личности. Уз то, у Магнезији је била смештена царска ризница, а у њеној непосредној близини налазио се, по свему судећи, манастир Сосандра, Ватацова најважнија задужбина и маузолеј.[345] Друга два места су Периклистра и Клизомени, летње резиденције Јована III, у којима се он, по речима Георгија Акрополита, одмарао током жарких летњих месеци (слика 25).[346] Могућност да је у једној од те две резиденције цар примио Саву постаје сасвим реална ако се прихвати претпоставка да је српски архиепископ посетио Ватаца крајем јула или почетком августа 1229. године.[347]

тийско-восточной церкви от конца XI до середины XV века, Санкт-Петербург 1998² (= Москва 1902), 153–155; Σ. Ν. Λαγοπάτης, *Γερμανός ο Β΄ πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως – Νικαίας (1222–1240)*, Τρίπολις 1913, 16–124.

[338] *Теодосије*, 172.

[339] Cf. нпр. W. M. Ramsay, *The Historical Geography of Asia Minor*, London 1890 (мапа Хелеспонта и Битиније између стр. 178 и 179); C. Mango – I. Ševčenko, *Some Churches and Monasteries on the Southern Shore of the Sea of Marmara*, DOP 27 (1973), 235 sq, Fig. 1.

[340] C. Foss, *Nikomedeia*, in: *ODB* 3, 1484.

[341] Cf. Ahrweiler, *Byzance et le mer*, 301–336, где се већина тих лука уопште и не спомиње. Према мапи М. Благојевића (Благојевић–Медаковић, *Историја српске државности*, 152–153), Сава је 1229. године ка Светој Гори испловио из Киоса. Претходно је из Акра стигао у Фокеју, а затим се одатле копном пребацио у Никеју. Такав след догађаја није могуће сасвим одбацити, али он је мало вероватан већ због велике удаљености Никеје од Фокеје (око 400 km). Сави би требало најмање двадесет пет дана само да стигне до Ватацове резиденције (петнеаестак дана чекања у Фокеји док архиепископови изасланици стигну до цара у Никеју и отуда се врате с коњима за превоз, бар десет дана путовања од Фокеје до Никеје; за наведене процене cf. Ohler, *Medieval traveler*, 97–98, 101; Berings, *Transport*, 69–72).

[342] *Теодосије*, 171.

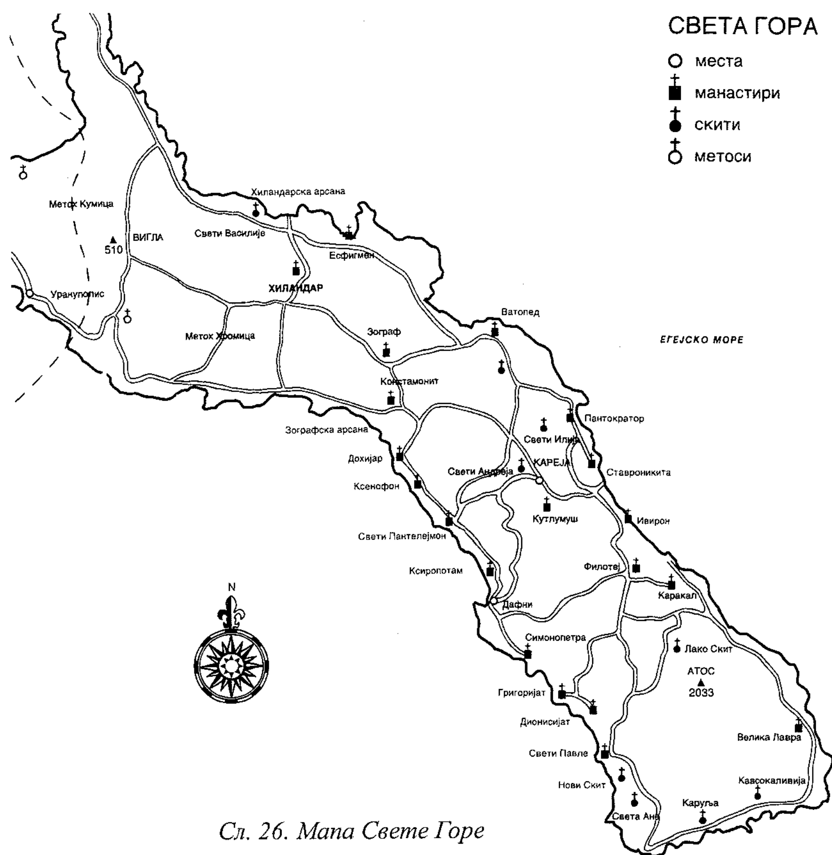
[343] О опсегу Ватацове државе cf. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, 403, 404, 408, карта 6; Angold, *Byzantine Government*, 239–278, мапа 1.

[344] На основу цитиране реченице у којој се помињу Понт, Галатија, Битинија и Азија не би се, међутим, рекло да је Теодосије имао у виду античко значење тих географских појмова или пак његова терминологија у погледу историјске географије није доследна. Наиме, поменута реченица и још неки пасуси у млађем житију светог Саве (*Теодосије*, 198, 200) јасно показују да је Теодосије под Азијом подразумевао целу Малу Азију, а не римску провинцију Азију која је обухватала само западни део малоазијског полуострва. Што се тиче Доментијана, он само једном помиње Азију у својим делима, и то у вези са апостолском мисијом светог Јована Богослова (*Доментијан*, 332). Одатле би се могло закључити да је старији Савин животописац под Азијом подразумевао истоимену римску провинцију или, још пре, тзв. византијску Азију која је била сведена на подручја око Ефеса и Смирне (епархија ефеског митрополита). О границама римске и рановизантијске провинције Азије cf. нпр. Ramsay, *Geography*, 104–120, 164–179; Ahrweiler, *Smyrne*, 14–15; *Notitiae episcopatuum Ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. J. Darrouzès, Paris 1981, 204–206, 216–217, 219 etc. О значењима термина Понт и Галатија v. нпр. Ramsay, *op. cit.*, 221–237, 242–254; *Galatien und Lykaonien*, ed. K. Belke – M. Restle, Wien 1984 (Tabula Imperii Byzantini, 4), 39 sq, 48–83; C. Foss, *Pontos*, in: *ODB* 3, 1697; A. Bryer – D. Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, Washington 1985, 2–16, Fig. 1.

[345] О Магнезији v. Андреева, *Очерки*, 23–24; Ahrweiler, *Smyrne*, 45–47, 89–91; Foss, *Fortifications*, 306–309; idem, *Magnesia*, in: *ODB* 2, 1268. О манастиру Сосандра v. Андреева, *op. cit.*, 24–27; Ahrweiler, *op. cit.*, 89–91.

[346] *Georgii Acropolitae opera* I, ed. A. Heisenberg, Leipzig 1903, 67, 103, 116, 175, 176, 187–188; Андреева, *op. cit.*, 23, 58, 143. За положај наведених резиденција v. Ahrweiler, *op. cit.*, 36–37, 72–73.

[347] V. о томе supra и infra.



Сл. 26. Мапа Свете Горе

Доментијанове речи да је царица, „кћер Теодора Ласкариса", засебно даривала Саву имају посредну потврду у Акрополитовом сведочењу по коме је Ирина Ласкарис имала важну улогу у управљању Царством, често и сама примајући посланства.[348] Царичина наглашена благонаклоност према првом српском архиепископу вероватно је проистицала из њених родбинских веза са Савом. Наиме, Ирина и краљ Радослав, Савин синовац, били су блиски рођаци. Њихове мајке, Ана и Евдокија, биле су рођене сестре, кћери византијског цара Алексија III Анђела и Еуфросиније Дуке.[349] Сасвим је, уз то, вероватан и Доментијанов навод да је царица Ирина одраније познавала српског архиепископа, иако је она била удата за Јована Ватаца још пре Савиног боравка у Никеји 1219. године. Ватац је, као што је познато, тада био високи достојанственик царског двора, а двор се у време Теодора I Ласкариса налазио у Никеји.[350]

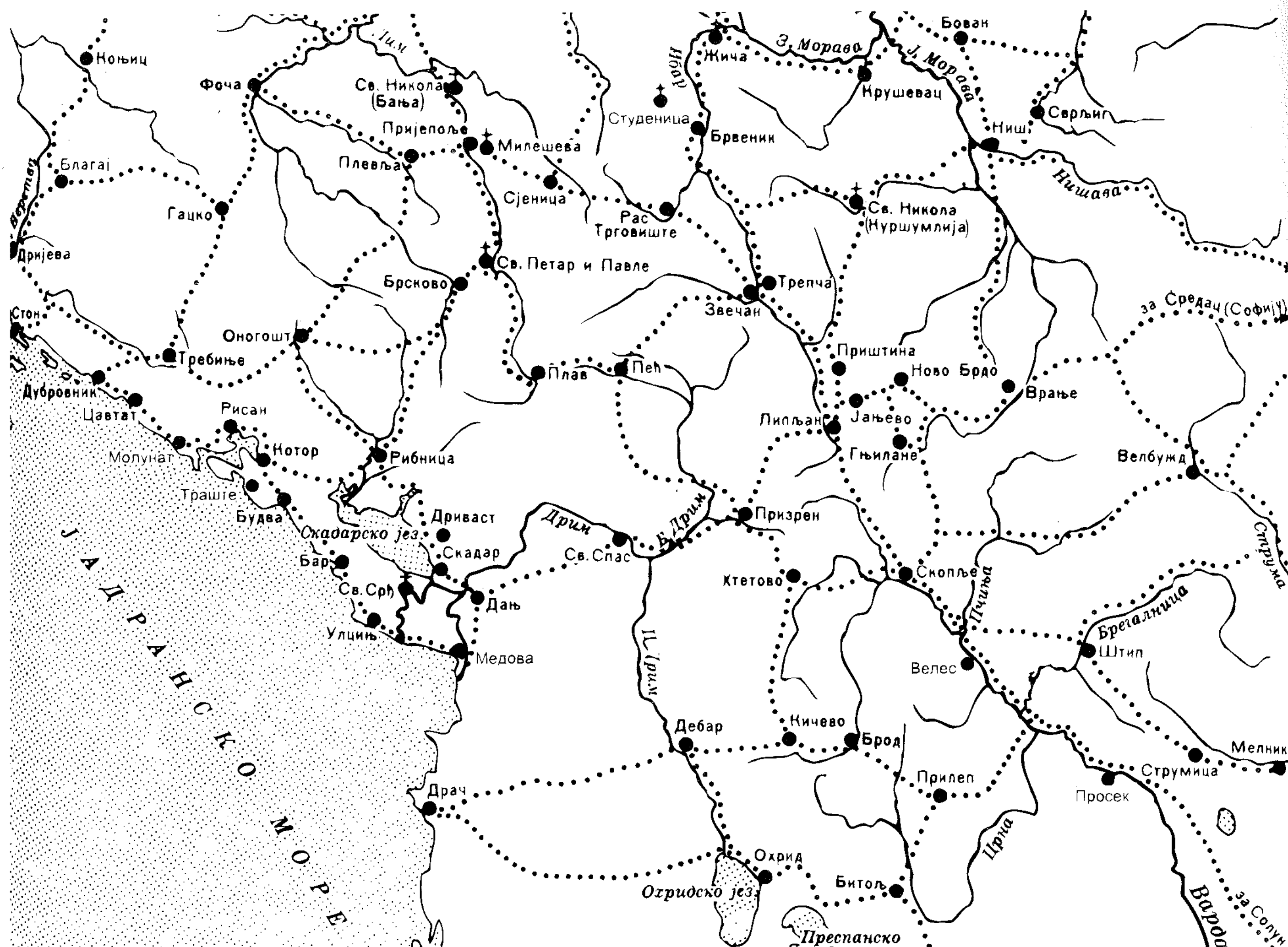
Ни Доментијан ни Теодосије не говоре ништа о разлозима због којих је Сава посетио никејског цара.[351] Мишљења која су се јављала у историографији у вези с тим питањем већ су поменута.[352] Гледиште да је Сава 1229. посетио никејски двор у намери да оствари потпуну аутономију Српске цркве није прихватљиво, не само због аргумената које је још пре шест деценија изнео Никола Радојчић него и због тога што се у описима Савине посете Ватацу не помиње васељенски патријарх. Без његовог присуства није се могао обавити ниједан важан црквени посао. С друге стране, постоје добри разлози за веровање да је Савино путовање у „Анатолију" имало политичке мотиве. Крунисањем Теодора за цара 1227. године створила се врло сложена ситуација која је могла имати озбиљне последице по српску државу и цркву. У таквим околностима, додатно искомпликованим смрћу краља Стефана Првовенчаног, било је корисно из прве руке сазнати како никејски владар гледа на појаву још једног грчког цара с претензијама на византијско наслеђе и рестаурацију старог Царства.[353]

Посета Солуну, Светој Гори и повратак у отаџбину

Према Доментијановим речима, завршна етапа Савиног повратка са првог ходочашћа одвијала се на следећи начин. Ватацова лађа довезла је првог српског архиепископа до светогорске обале или, прецизније, до пристаништа манастира Ивирона. Сава и његова послуга ту су се искрцали, а лађа је са стварима продужила пловидбу до Ватопеда. У Ивирону се српски архиепископ поклонио „светој Богородици Иверске лавре, званој Портаитиси", и даривао братију делом злата добијеним од цара. Затим је целивао манастирску цркву и, добивши коње од Ивераца, отишао за Кареју. Тамо се, у Протату, „мајци свих светогорских цркава", поклонио Богородици Кариотиси, да би се, после сусрета с протом и свим монасима „сабора свете Богородице", које је такође даривао златом, упутио према својој келији, подигнутој у част светог Саве Освећеног. Пошто се ту одморио и провео неко време с келиотима, отишао је у Ватопед, где се одмах поклонио „светој Богородици". После тога је вратио лађу Ватацу, наградивши претходно њену посаду и написавши цару „благодарну молитву". Током боравка у Ватопеду примио је и даровао бројне светогорске пустиножитеље. Из Ватопеда је отишао у Хиландар, где се поклонио „светој Богородици и гробу светога Симеона". Побринувши се о братији „духовно и телесно", послао је товарне животиње у Ватопед по „добра" која је донео с пута. Оставши у Хиландару „колико доспе", благословио је игумана са братијом и пошао за Солун. Тамо се најпре „поклања светом Димитрију и целива његову часну раку", а затим се сусрео с „пријатељем својим, царем кир Теодором". Он га љубазно прима и „колико требова на пут, даде му". Опроставши се од цара, Сава је пошао у отаџбину. Када се приближио српској земљи, краљ Радослав му је послао своје људе у сусрет. Стигавши у „отачаство", Сава се прво састао с краљем и „свом децом свог отачаства". После тога отишао је у Студеницу, где се поклонио „пресветој Богородици и моштима преподобнога оца Симеона". „Примивши духовно и телесно весеље са својим духовним чедима", отишао је у „дом Спасов, у велику архиепископију звану Жичу". Тамо се поклонио „Спасу своме водитељу и пречистој његовој матери" и обавио „упокојену молитву над гробом свога љубазнога брата краља кир Стефана". Поздравио се са ученицима и захвалио Господу „на великој милости". „Добивши мир", наставио је да управља Српском црквом.[354]

---

[348] *Georgii Acropolitae opera*, 62–63. О Ирини v. Андреева, *op. cit.*, 92; Polemis, *Doukai*, 139–140.
[349] Polemis, *op. cit.*, 139–140.
[350] Андреева, *op. cit.*, 90–91.
[351] Из Доментијановог текста се бар наслућује да је посета била планирана: „**и обрѣть корабль идоущь въ анатолїю. и въсѣдь въ нь … иде право въ анатолїю ид[е]же хотѣше прѣос(ве)щенны**", v. *Доментијан*, 306.
[352] Cf. н. 7–11 supra.
[353] Cf. Ферјанчић–Максимовић, *Свети Сава и Србија*, 23.
[354] *Доментијан*, 308–316. У опису завршног дела Савиног путовања Теодосије је, као и на другим местима, негде сажетији, а негде опширнији од Доментијана (*Теодосије*, 172–175). Тако, на пример, он наводи



Сл. 27. Мапа путева у средњовековној Србији (према М. Благојевићу)

Пристајање лађе у Ивирону може се једним делом објаснити Савином жељом да се поклони чувеној манастирској икони, али чини се да је пресудније било то што се из Ивирона могло најбрже стићи у Кареју (слика 26). Посета том месту спадала је, без сумње, међу главне разлоге архиепископовог доласка на Свету Гору 1229. године. У Кареји се налазила хиландарска келија Светог Саве Освећеног коју је Сава основао и о којој је посебно бринуо.[355] Изгледа чак да је имао намеру да се у њу трајно повуче и да је због тога управо по повратку с првог ходочашћа посредовањем светогорског Протата купио себи једну ледину за виноград у Кареји. Писано сведочанство о тој куповини и данас се чува у Хиландару. У њему се помињу „прот Евсевије и остали старци – часни игумани", што се може довести у везу са Доментијановим поменом Савиног сусрета с протом и „сабором Свете Богородице".[356]

Податак да се Сава сусрео с члановима Протата значајан је и за хронологију ходочашћа. Наиме, према одредбама Цимискијевог типика (972), светогорска скупштина сазивана је само за празник Успења Богородице.[357] Додуше, општи сабори су од XI века одржавани и на Ускрс и Божић, понекад чак и на празник Светог Димитрија,[358] али је због већ помињаних разлога скоро извесно да се 1229. године српски архиепископ у Кареји могао наћи само у време типиком предвиђеног сабора (15. август).[359] Осим тога, сабори Протата називани су према одговарајућем празнику (нпр. „велики сабор Успења Богородице", „општи сабор Рођења Господњег", „општи сабор Светог

да је Савином сусрету с царем Теодором присуствовао солунски митрополит; и цар и митрополит том приликом „много су говорили" о својим односима с краљем Радославом (о коментарима тог навода у науци v. Ферјанчић–Максимовић, *Свети Сава и Србија*, 23). Теодосије свог претходника допуњује с још два податка: 1) солунски владар даје Сави „заповест и писма" да га примају са сваком почашћу и проводе све до границе грчке земље; 2) Саву су, по заповести краља Радослава, на граници српске државе дочекали српски епископи, игумани и племство, а и сам краљ му је „далеко изашао у сусрет и учинио поклон лицем на земљу". С друге стране, Теодосије прилично сажето описује Савин боравак на Светој Гори и при томе се такође разликује од Доментијана. Наиме, он наводи да су архиепископове ствари искрцане већ у првој светогорској луци и да је одмах затим лађа враћена Ватацу. Сава се после тога поклања у светогорским манастирима, делећи у њима своје и царево злато. Примају га прот и игумани, а многи пустиножитељи са Атоса долазе да га виде. Од манастира је, међутим, поименично поменут само Хиландар, где се архиепископ најпре одмара „довољно времена" и поучава братство, да би пред полазак у Солун обавио литургију и целивао гроб свог оца Симеона. Значајне разлике Савини хагиографи испољавају и у описима његових посета Студеници и Жичи, пре свега у вези с поменом краља Стефана (v. supra и infra).

[355] О Савиној испосници у Кареји v. нпр. М. Живојиновић, *Светогорске ћелије и пиргови у средњем веку*, Београд 1972, 91–102; С. Ненадовић, *Осам векова Хиландара. Грађење и грађевине*, Београд 1997, 39–47.

[356] Сава се уговором о куповини обавезао да ће, док је жив, новостеченим поседом располагати сам, а да ће после његове смрти виноград бити завештан Светосавској испосници и карејском католикону, v. Живојиновић, *Историја Хиландара*, 92–93. Оригинални купопродајни уговор није сачуван, а постојећи препис има неодговарајући датум, v. *Actes de Chilandar* I, 117–122 (nr. 6). Cf. и Мошин, *Уговор св. Саве*, 81–104; Ф. Баришић, *Преводи грчких повеља о оснивању српског Хиландара*, Књижевност 8–9 (1986), 1226, 1228, н. 4.

[357] *Actes du Prôtaton*, éd. D. Papachryssanthou, Paris 1975, 209 (No. 7_{23-26}).

[358] *Actes du Prôtaton*, 116 sq; Д. Папахрисанту, *Атонско монаштво. Почеци и организација*, Београд 2003, 217–218.

[359] Cf. supra и infra.

Димитрија“ итд.),[360] а Доментијан изричито помиње Савин сусрет с протом и „**ꙁ҆боромь светые богородице**“, односно даривање злата проту и „**всѣмоу събороу светые богородице**“.[361]

Доментијаново сведочење да је Ватацова лађа после пристајања у Ивирону одвезла архиепископове ствари до Ватопеда посредно упућује на закључак да се Сава није дуго задржао у грузијском манастиру и Кареји. Сведочење је корисно и стога што јасно показује да је Доментијан познавао све појединости везане за прво ходочасничко путовање светог Саве. Исту важност има и навод да је Сава из Хиландара послао товарне животиње у Ватопед како би пребацио своје ствари.

Од осталих навода који се тичу посете Хиландару вреди поменути архиепископово поклоњење гробу светог Симеона. Као што је познато, мошти родоначелника династије Немањића биле су још 1207. године пренете у Студеницу, али је његов првобитни гроб и после тога представљао важно култно место.[362]

Неименовани хиландарски игуман не може се поуздано идентификовати. Можда је то игуман Никодим који се помиње у једном акту из априла 1227. године.[363]

Од светогорских икона пред којима се Сава поклонио Мајци Божијој сачувана је једино ивиронска Богородица Портаитиса, најславнија чудотворна икона Свете Горе, насликана почетком XI века.[364] Она је и у средњем веку, као и данас, била изложена у капели саграђеној посебно за ту сврху, близу манастирске порте, па су разумљиве Доментијанове речи да се српски архиепископ најпре поклонио Портаитиси, а да је тек касније целивао „цркву Пресвете Богородице“, то јест ивиронски католикон.[365] Икона Богородице Кариотисе која сада краси олтар Протатона потиче, изгледа, из друге половине XIII столећа, али је врло вероватно да је икона истог назива и иконографије постојала у манастиру и раније.[366] За идентификацију икона из Ватопеда и Хиландара нема довољно елемената јер Доментијан не помиње њихове епитете. У Ватопеду се посебно поштује више Богородичиних икона. Најстарија и најугледнија је тзв. Богородица Виматариса, која се чува у олтарској апсиди католикона. Та икона, типа Одигитрије, у више наврата је пресликавана, па није могуће њено прецизно датовање.[367] Извесно је, ипак, да је постојала и била веома поштована већ у Савино време, јер је тада настао њен скупоцени оков за чију су израду, према ктиторском натпису, заслужни ватопедски игуман Теостирикт и његово братство.[368] Реч је о истом игуману који је примио младог Растка Немањића у Ватопед и замонашио га.[369] Од сачуваних икона српског светогорског манастира у обзир долази једино мозаичка Богородица Одигитрија за коју се верује да је настала крајем XII века, када су Сава и Симеон Немања предузимали радове на обнови Хиландара. Она је, без сумње, била изложена на неком свечаном месту у католикону.[370]

У Солуну се српски архиепископ поклонио пред једном од многих икона светог Димитрија које су се налазиле у базилици подигнутој у част поменутог мученика. Додуше, Доментијан не помиње изричито славну солунску цркву, али не треба сумњати да се на њу односи навод: „**поклонив се с(ве)т(о)моу димитрїю. и целовавь ч(ь)ст(ь)ноу ракоу его.**“[371] Вредна је пажње употреба речи „**рака**“, јер је то најадекватнији термин за хексагонални циборијум (λάρναξ, σορός) који се током средњег века издизао у главном броду базилике, над местом где се, према традицији, налазио гроб светог Димитрија.[372] О томе да Доментијан није случајно тако назвао најсветији део солунског храма сведочи реченица из претходног пасуса његовог списа, у којој се о једном другачијем надгробном обележју говори као о „**гробоу**“.[373]

Идентификација цара Теодора с којим се Сава сусрео у Солуну није никада била спорна. То је Теодор I Анђео, епирски деспот крунисан за цара маја или јуна 1227. године.[374] Доментијан га назива архиепископовим

---

[360] *Actes du Prôtaton*, 116, 119; Папахрисанту, *Атонско монаштво*, 218, 223 (са изворима).

[361] *Доментијан*, 308

[362] О датуму преноса Немањиних моштију из Хиландара у Студеницу v. Љ. Максимовић, *О години преноса Немањиних моштију у Србију*, ЗРВИ 24–25 (1986), 437–442. О значењу које је имао гроб светог Симеона Немање и после преноса моштију v. Д. Војводић, *Хиландарски гроб светог Симеона Српског и његов сликани програм*, Хиландарски зборник 12 (у штампи).

[363] *Actes de Chilandar* I , 287–288; Живојиновић, *Историја Хиландара*, 91–92.

[364] Икона припада иконографском типу Богородице Одигитрије, cf. P. L. Vocotopoulos, *Note sur l'icone de la Vierge Portaitissa*, Зограф 25 (1996), 27–30, Fig. 1–2.

[365] О месту где је чувана икона Богородице Портаитисе v. Vocotopoulos, *op. cit.*, 27, 29. О посвети ивиронског католикона Успењу Богородице v. S. M. Pelekanidis – P. C. Christou – Ch. Tsioumis – S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts* 2, Athens 1975, 13.

[366] Реч је о иконографском типу који се обично назива Богородицом Кикотисом, v. *Η θαυματουργή εικόνα τής Παναγίας τό „Αξιόν Εστιν“*, Θεσσαλονίκη 1997, 10–23.

[367] Cf. E. Amand de Mendieta, *L'art au Mont-Athos*, Thessalonique 1977, 18–19; *'Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση – ιστορία – τέχνη I*, 'Αγιο 'Ορος 1996, 12, 23–24, сл. 8–9.

[368] K. Loverdou-Tsigarida, *Les revêtements de la Vierge Vimatarissa au monastère de Vatopédi*, in: *Древнерусское искусство. Византия и древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990)*, С.-Петербург 1999, 444. Према запису из једног синаксара, икона и њен оков обновљени су касније заслугом краља Душана (Loverdou–Tsigarida, *op. cit.*, 445–446).

[369] Не рачунајући недавно објављени ктиторски натпис са окова иконе Богородице Виматарисе (cf. н. 368), ватопедски игуман Теостирикт поменут је још само у Доментијановим житијима светог Саве и светог Симеона Немање, v. *Доментијан*, 20, 76; *Живот Светога Симеуна и Светога Саве*, 55.

[370] В. Ђурић, *Мозаичка икона Богородице Одигитрије из манастира Хиландара*, Зограф 1 (1966), 16–20; Д. Богдановић – В. Ј. Ђурић – Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 60, сл. 34.

[371] *Доментијан*, 312. О цркви Светог Димитрија у Солуну v. нпр. Г. και Μ. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Αθήναι 1952; R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins,* Paris 1975, 365–372. О бројним представама светог Димитрија у тој цркви v. нпр. Σωτηρίου, *op. cit.*, сл. 60, 62, 63, 65–67, 69, 71; Pallas, *Ciborium*, 44–58; P. Lemerle, *Notes sur les plus anciennes représentations de saint Démétrius*, ΔΧΑΕ 10 (1980–1981), 1–10.

[372] За наведене термине којима се у грчким изворима средњовизантијског и позновизантијског периода назива циборијум из славне солунске базилике, као и за остале податке у вези с тим циборијумом, v. Pallas, *op. cit.*, 44–58 (са старијом литературом). О значењу речи **рака** v. Miklosich, *Lexicon*, 782; И. И. Срезневский, *Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам* III, Санктпетербург 1903, 63–64; *Slovník* III, 601.

[373] Реч је о првобитном гробу светог Симеона Немање [„**поклонив се ... гробоу с(ве)т(а)го сүмеѡна**“], v. *Доментијан*, 312. Теодосије у оба случаја користи исту реч – **гробь** (*Теодосије*, 173). То, с једне стране, даје основ за претпоставку да он није имао јасну представу о надгробној конструкцији у славној солунској цркви, док, с друге, говори о његовом слободном односу према тексту старијег Савиног житија.

[374] О Теодору I Анђелу v. Острогорски, *Историја*, 405–413; Nicol, *Despotate*, 47–112; Polemis, *Doukai*, 89–90; K. Βαρζός, *Η γενεαλογία των Κομνηνών* II, Θεσσαλονίκη 1984, 548–637 (nr. 168). О датуму његовог крунисања v. Σταυρίδου-Ζαφράκα, *Νίκαια*, 69–71.

„**сватом**“ јер је краљ Радослав још од краја 1219. или почетка 1220. био ожењен Теодоровом кћерком Аном.[375] Поменуте родбинске везе свакако су утицале на Савину одлуку да посети цара. Тај сусрет се, уосталом, тешко могао избећи будући да је Солун био погодна станица за одмор на путу од Свете Горе до Србије. Чини се, најзад, да су и овде постојали политички мотиви – после посете Ватацу требало је показати подједнако уважавање и према другом претенденту на цариградски престо.[376]

Теодосијев навод да је Савином разговору с Теодором I Анђелом присуствовао солунски митрополит на први поглед изгледа прихватљиво, и поред тога што нема потврду у Доментијановом спису.[377] Ипак, и овде су потребне знатне резерве. На листи помесних архијереја, састављеној за Синодик Солунске цркве, није наведено ниједно име између митрополита Константина Месопотамита, за кога се зна да је напустио Солун средином 1227, и митрополита Јосифа, устоличеног крајем 1234. или почетком 1235. године.[378] Било би чудно да је катедра солунских митрополита остала упражњена више од седам година,[379] али се мора имати у виду да је питање завршетка Месопотамитовог понтификата прилично сложено. Према Георгију Акрополиту, митрополит је био прогнан из Солуна пошто је одбио да крунише Теодора I Анђела за цара.[380] С друге стране, митрополит Крфа Георгије Вардан у писму патријарху Герману наводи да је Месопотамит својом вољом напустио град, упркос царевом противљењу.[381] Независно од тога који је од два цитирана извора веродостојан, сасвим је могуће да нови митрополит није постављан све док је Месопотамит био жив. Нажалост, датум његове смрти није познат, што цело питање чини сложенијим.

Према Доментијановим речима, краљ Радослав је послао своје људе у сусрет Сави када се овај приближио српској земљи. Теодосије нешто детаљније описује тај догађај. Он наводи да су архиепископа, „по заповести краља“, на граници српске државе дочекали епископи, игумани и племство („благородни“). Први навод делује убедљивије, јер је вероватније да је дочек организован из практичних него из церемонијалних разлога. И чињеница да је расположиво време за припрему дочека морало бити кратко[382] такође наводи на помисао да су пред Саву ишли краљеви људи, а не епископи и игумани Српске цркве.

Место на коме је Сава дочекан може се одредити с приближном тачношћу. Најкраћи пут од Солуна до манастира Жиче, крајњег Савиног одредишта, водио је преко Просека, Велеса, Скопља, Липљана, Звечана и Раса (слика 27), а на том путу граница између српске државе и државе Теодора I Анђела налазила се негде између Липљана и Скопља.[383]

Што се тиче места Савиног сусрета с краљем Радославом и „**съ вс҄ѣми чеды ѡт(ь)чъства своего**“, највише је основа да се помишља на Рас, јер се ту налазила краљева престоница.[384] Оба животописца, Теодосије можда пренаглашено, истичу да је сусрет стрица и синовца био срдачан, па не изгледа прихватљиво гледиште по коме је Сава пошао на ходочашће у Свету земљу због тога што је био незадовољан политичком оријентацијом наследника Стефана Првовенчаног.[385]

Разлоге за посету Студеници, која се, као уосталом и Рас, налазила у близини поменутог пута за Жичу, не треба детаљно образлагати. Била је то, пре свега, добра прилика за још једно поклоњење очевим моштима.[386]

У Доментијановом опису догађаја који су уследили непосредно после Савиног повратка у Жичу посебно је важан податак да је архиепископ обавио „упокојену молитву“ над гробом свог брата краља Стефана.[387] Као што је већ показано, скоро је извесно да је та молитва обављена на другу годишњицу смрти Првовенчаног, 24.

---

[375] О женидби Радослава и Ане v. С. Кисас, *О времену склапања брака Стефана Радослава са Аном Комнином*, ЗРВИ 18 (1978), 132–139; *ИСН* I, 306–307 (Б. Ферјанчић). За значење речи **сватъ** (*пријатељ*) cf. *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* I, red. В. Мошин, Скопје 1975, 321; *ИСН* I, 277.

[376] Cf. Живојиновић, *О боравцима светог Саве у Солуну*, 71; Ферјанчић, *Србија и византијски свет*, 138–139; Ферјанчић–Максимовић, *Свети Сава и Србија*, 23–24 (аутори претпостављају да је Теодор I Анђео приликом сусрета захтевао да Сава призна његово уздизање на царски трон).

[377] Cf. *Теодосије*, 173; *Доментијан*, 312, 314.

[378] За поменуту листу v. V. Laurent, *La liste épiscopale du synodicon de Thessalonique*, Échos d'Orient 32 (1933), 301; idem, *La succession épiscopale de la métropole de Thessalonique dans la première moitié du XIIIe siècle*, BZ 56 (1963), 284–285. За наведене податке о двојици митрополита v. Laurent, *La succesion*, 291–294.

[379] Претпоставка да се на челу Солунске митрополије између 1228. и 1234. године налазио извесни архијереј Никола, чијег имена нема у солунском Синодику, али се помиње у једном писму Јована Апокавка (Laurent, *op. cit.*, 292), није прихватљива, јер је показано да поменуто писмо уопште није упућено на адресу Солунске митрополије, v. E. Βέη-Σεφερλή, *Νικόλαος, ένας ανύπαρκτος μητροπολίτης Θεσσαλονίκης του ΙΓ' αιώνα (1227–1234)*, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 21 (1971–1974), 280–286 (аутор с добрим разлогом претпоставља да у архијереју Николи треба препознати истоименог епископа Вондице, Апокавковог суфрагана).

[380] *Georgii Acropolitae opera*, 33–34. Cf. и A. D. Karpozilos, *The ecclesiastical controversy between the Kingdom of Nicaea and the Principality of Epiros (1217–1233)*, Thessaloniki 1973, 72, 79–80.

[381] R.-J. Loenertz, *Lettre de Georges Bardanès, Métropolite de Corcyre au patriarche oecuménique Germain II, 1226–1227c*, ΕΕΒΣ 33 (1964), 98–99, 111–112.

[382] Разуме се да датум Савиног повратка у земљу није био познат унапред. Стога је најлогичније претпоставити да је архиепископ известио краља о свом доласку када се налазио близу граница српске земље. Чак и да су гласници били упућени из Солуна, за организовање дочека не би остало више од седам дана, v. infra.

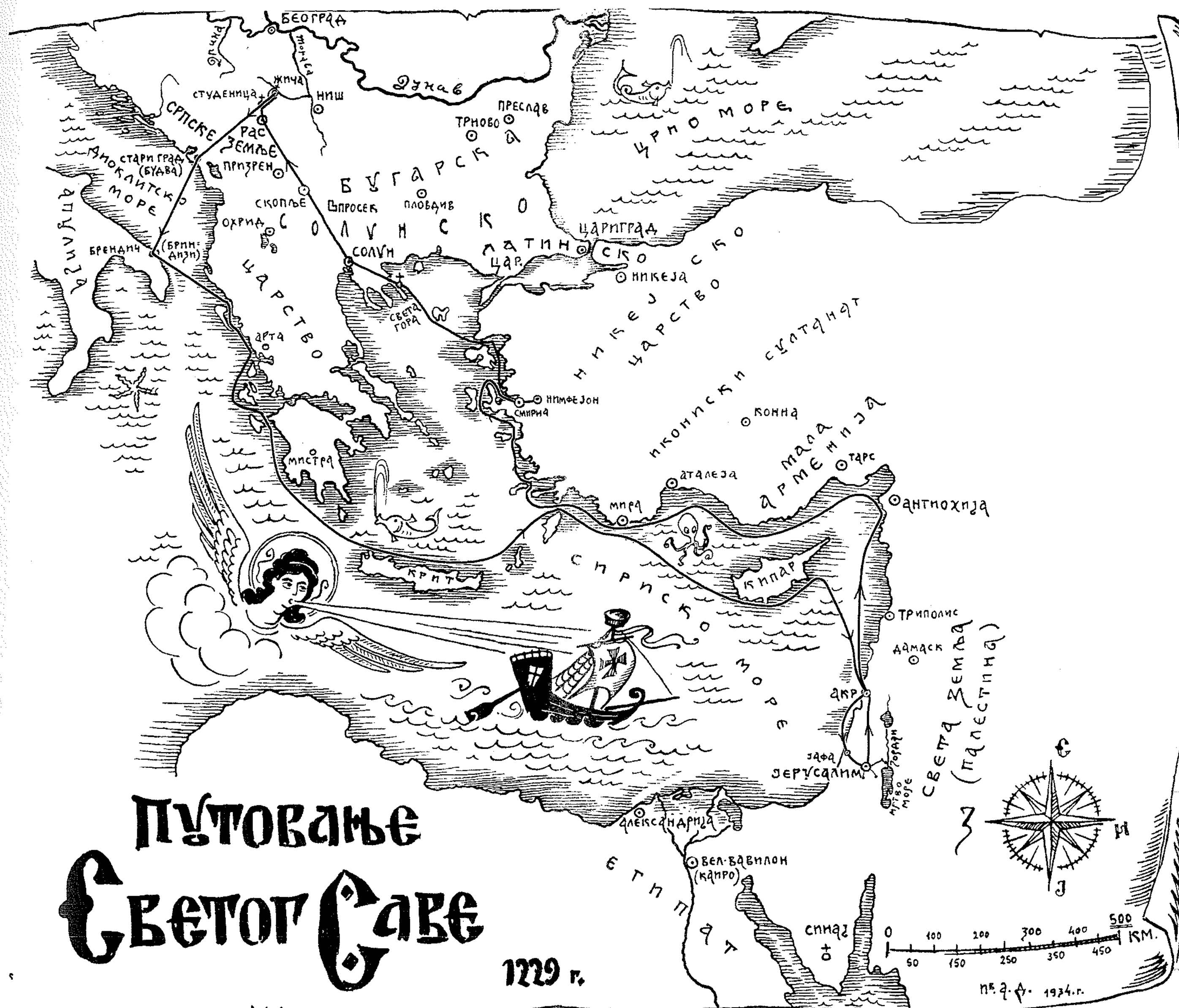
[383] За средњовековни пут који је од Солуна водио до Жиче v. Шкриванић, *Путеви*, мапе између стр. 40 и 41, 80 и 81, 96 и 97. Cf. и мапу путева у Србији XIII–XV века, израђену према нацрту М. Благојевића (*ИСН* I, 367). За српско-грчку границу у доба Савиног ходочашћа cf. нпр. *ИСН* I, 303, 306.

[384] О области старог Раса као месту где су се налазили дворови првих Немањића v. С. Новаковић, *Немањићке престонице, Рас – Пауни – Неродимља*, Глас СКА 88 (1911), 4–21; М. Поповић, *Стари град Рас*, Београд 1987, 47; Ј. Калић, *Стоно место Србије*, Новопазарски зборник 12 (1988), 13–21. Под „**чедима ѡт(ь)чъства**“ вероватно се мисли на остале чланове породице Немањић. О **ѡт(ь)чъствоу** као *роду, племену, породици, лози* v. Срезневский, *Материалы* II, 834; *Slovnik* II, 626.

[385] *Доментијан*, 314; *Теодосије*, 174. О поменутом гледишту cf. Оболенски, *Шест портрета*, 164–165 (са старијом литературом); Ферјанчић, *Србија и византијски свет*, 136–137.

[386] О датуму преноса Немањиних моштију у Студеницу v. supra. Икона Богородице којој се Сава поклонио у Студеници не може се идентификовати са сигурношћу. Врло је вероватно да је у манастиру постојала и била посебно поштована Богородичина икона с епитетом „Студеничка“. Фреско-икона с таквим епитетом насликана је на југозападном пиластру манастирског католикона, v. Б. Тодић, in: *Манастир Студеница*, Београд 1986, 154, 222, n. 80a, сл. 111, 139; Г. Бабић – В. Кораћ – С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 72. У Студеници је свакако била нарочито поштована и икона Богородице Заступнице која је насликана у представи Пренос моштију светог Симеона Немање у Студеницу, v. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века*, ЗРВИ 8/2 (1964), 75, сл. 3–4.

[387] *Доментијан*, 314.



Сл. 28. Итинерар првог палестинског ходочашћа светог Саве (адаптација цртежа А. Дерока)

септембра 1229.[388] Наведени датум, уз вероватне датуме Савиног поласка на пут у Свету земљу (друга половина априла или прва половина маја 1229) и његовог доласка у Кареју (око 15. августа исте године),[389] пружа могућност за утврђивање прецизније хронологије првог ходочашћа. Додуше, у том погледу и даље се мора остати у домену претпоставки, јер за сигурне закључке недостаје неколико битних елемената. Узимајући у обзир оно што је познато, чини се да је најпогодније започети разматрање хронолошких питања од податка из кога проистиче да је српски архиепископ стигао у Кареју на празник Успења Богородице (15. август).[390] На основу тог податка могло би се даље закључити да је Сава боравио у гостима код никејског цара почетком августа и, евентуално, крајем јула, зависно од дужине посете.[391] Пошто се од Акра до Ватацових „анатолских лука" пловило бар двадесет дана,[392] Сава је вероватно највећи део јула провео на броду, док се првих дана тог месеца налазио у Акру и Галилеји.[393] Јерусалим и околину обилазио је током јуна, с тим што је могуће да је стигао у свети град већ крајем маја, под условом да је кренуо на ходочашће у другој половини априла.[394] Истина, света места у Јерусалиму и његовој околини, укључујући место Христовог крштења на Јордану, могла су се убрзаним темпом обићи за мање од две недеље,[395] али треба имати у виду да се Сава нешто дуже задржао у Великој лаври и њеном метоху на Сиону, а направио је и два предаха у самом Јерусалиму, дружећи се с патријархом Атанасијем.[396]

[388] V. supra.

[389] За те датуме v. supra.

[390] Cf. supra.

[391] Од Ватацових малоазијских лука до Ивирона могло се стићи за пет дана (cf. н. 44). С друге стране, Савин боравак у Ивирону био је, изгледа, сасвим кратак, cf. supra.

[392] Cf. н. 44.

[393] Цркве Галилеје (у Назарету и на Тавору) могле су се обићи за два дана. Путовање од Јерусалима до Назарета трајало је четири-пет дана (cf. *Книга хожений*, 60), а од Назарета до Акра могло се стићи за мање од десет сати (cf. нпр. *Книга хожений*, 72; J. S. Buckingham, *Travels in Palestine* I, London 1822, 134–142). Ако се, уз то, узме у обзир да је Сава неколико дана провео у Акру чекајући лађу, проистицало би да је он кренуо из Јерусалима у Галилеју на самом почетку јула. Међутим, ако се архиепископ задржао у Акру нешто дуже и ако је његова посета Ватацу трајала дуже од седам дана, онда би полазак из Јерусалима у Назарет требало померити у последњу декаду јуна.

[394] Пловидба од јадранских лука до Свете земље обично је трајала од четири до шест недеља, cf. н. 44. Томе треба придодати и два-три дана потребна за пут од Акра (или Јафе) до Јерусалима.

[395] Cf. нпр. *The Book of the Wanderings of Brother Felix Faber*, ed. A. Stewart, London 1887 (Palestine pilgrims' text society VII/1), 24; Sottas, *Messageries maritimes*, 194; Крекић, *Дубровник и Левант*, 148.

[396] Судећи по Доментијановим описима, смело би се претпоставити да је Савин обилазак светих места у Јерусалиму и његовој околини

И с хронологијом завршног дела путовања постоје тешкоће, јер није познато колико су трајале Савине посете светогорским манастирима, Солуну, краљу Радославу и Студеници, нити се зна колико је дана архиепископ боравио у Жичи пре него што је служио годишњи помен Стефану Првовенчаном 24. септембра 1229. Може се, међутим, претпоставити да су поменуте Савине активности трајале четрдесет дана, јер је управо толико времена прошло од Велике госпојине (то јест Савиног доласка у Кареју) до годишњице смрти Првовенчаног. Како је бар петнаест дана проведено у путу,[397] преостаје да се закључи како је Сава на посете наведеним местима и боравак у Жичи утрошио око три недеље. Најмањи део тог времена односи се на сусрете с царем Теодором и краљем Радославом, јер су ти сусрети, по свему судећи, били врло кратки. Преостале дане треба расподелити на посете Кареји, Ватопеду, Хиландару, Студеници и боравак у Жичи.[398] Следило би, дакле, да је Сава другу половину августа провео на Светој Гори, да је у Солун стигао крајем августа или почетком септембра, а да је десетак дана после сусрета с Теодором I Анђелом био у отаџбини.

Закључак

Завршавајући овај текст, још једном ћемо указати на најважнији закључак који проистиче из анализе Доментијановог и Теодосијевог описа првог палестинског ходочашћа светог Саве. Старији Савин животописац далеко је поузданији извор. Скоро ништа из његовог казивања не може се довести у сумњу. Штавише, неколико топографских и просопографских појединости, као и подаци о посебном Савином односу према појединим светим местима која је посетио (обављање богослужења, даривање свештенства итд.), упућују на закључак да је Доментијанов опис заснован на сећањима или, још пре, на белешкама неког непосредног учесника поклоничког путовања српског архиепископа. Има основа да се помишља како је то био управо Доментијан.[399] С друге стране, Теодосијев опис Савиног првог ходочашћа у Палестину има низ слабости и спорних места. Најпре пада у очи његова неуједначеност у детаљима. О многим славним светилиштима уопште се не говори или су само споменута, а наведене су посете неким мање важним манастирима које Доментијан не помиње ни као успутне станице светог Саве. Посебно је карактеристичан пример манастира Светог Никона, јер манастир таквог имена, по свему судећи, није ни постојао у Палестини. Лавру Светог Герасима, која је вековима пре XIII века била пуста, Теодосије помиње као активан манастир. Ни други делови Теодосијевог текста који су написани као допуна Доментијановог казивања не уливају поверење, пошто најчешће нису засновани на пишчевој бољој обавештености о ходочашћу светог Саве него су проистекли из доброг познавања општих прилика у којима је Сава живео и деловао. При томе су, изгледа, коришћени и путописи неких других ходочасника, а понегде су Савиној епохи приписани схватања, обичаји, па и политички односи, Теодосијевог времена. Од осталих непрецизности у спису млађег Савиног животописца вреди поновити оне које се тичу редоследа архиепископовог обиласка светих места у Палестини. Итинерар Савиног ходочашћа, како га описује Теодосије, био би прилично нелогичан и нерационалан.

Пошто је Доментијаново житије и у погледу ходочашћа светог Саве представљало главни Теодосијев извор, поставља се питање порекла многобројних разлика између два текста. Детаљном анализом дошло се до неколико закључака. Понегде је Теодосије погрешно разумео Доментијанове речи, а на неким местима изгледа као да је користио друге изворе о Савином ходочашћу или је, можда, свог претходника парафразирао по сећању. Највише је разлика које су проузроковане поменутим Теодосијевим „допунама" општег карактера, односно његовим сталним настојањем да пружи живљу и појединостима богатију причу о Савином путовању. То настојање је у литерарном погледу уродило плодом, али је због њега Теодосијево дело у знатној мери изгубило вредност као извор. Рекло би се чак како има основа за тврдњу да ниједна од Теодосијевих измена и допуна Доментијановог описа првог Савиног ходочашћа не може бити поуздан ослонац за историчара уколико није потврђена неким другим извором. Стога се још једном врло јасно указује потреба за студијом у којој би се анализирале све разлике између два опширна житија светог Саве.[400] Само таква студија довела би до потпуније историографске валоризације Доментијановог и Теодосијевог дела, а без ње није могућа израда модерне научне биографије утемељитеља Српске аутокефалне цркве и њеног првог архиепископа.

трајао око две недеље. Боравак у светом граду био је, међутим, дужи за бар десет дана због поменутих предаха у Јерусалиму, активности око задужбине на Сиону и краћег одмора у Великој лаври. Да би се успоставила прецизнија хронологија, требало би знати када је Савина лађа кренула на пут и колико дуго је пловила до Свете земље. У сваком случају, чак и ако је лађа исловила одмах после Ускрса (15. априла) и ако је пловидба трајала свега четири седмице, Сава се није могао задржати у Јерусалиму дуже од четрдесет дана због поменуте хронологије посета Галилеји, Акру и Никејском царству.

[397] Мисли се на релације Хиландар–Солун, Солун–Рас, Рас–Студеница, Студеница–Жича. Њихова укупна дужина износи око 600 километара (cf. н. 44).

[398] Из Доментијановог казивања проистиче да се Сава најдуже задржао у Ватопеду, где је „починуо" и примао околне пустиножитеље (cf. supra). Одмарао се неко време и у својој келији у Кареји (cf. supra), а у Хиландару је, изгледа, остао прилично кратко, с обзиром на реченицу **„и тоу прѣбывь елико доспѣ"** (*Доментијан*, 312). И у Студеници је, према Доментијану, Савин боравак био кратак (cf. supra), док се на основу Теодосијевог текста стиче другачији утисак (cf. *Теодосије*, 174–175). Треба се, међутим, присетити да су Теодосијеви наводи о Савиним активностима у Студеници по повратку из Свете земље веома спорни (мисли се на годишњи помен и пренос моштију Стефана Првовенчаног, cf. supra). Што се тиче Жиче, пре Савине заупокојене молитве над гробом Првовенчаног Доментијан помиње једино то да се архиепископ поклонио „Спасу свом водитељу и пречистој његовој Матери" (*Доментијан*, 314). Реч је, свакако, о неким посебно поштованим иконама Христа и Богородице каквих је морало бити у Жичи, v. нпр. М. Чанак-Медић – Б. Тодић, *Манастир Жича*, Београд 1999, 15, 41.

[399] Cf. Костић, *Је ли Доментијан био ученик Савин*, 936–937; Оболенски, *Шест портрета*, 165.

[400] Значај који би имала таква студија одавно је уочен, v. нпр. Н. Радојчић, *Два Теодосија Хиландарца*, Глас САН 218 (1956), 4; Динић, *Доментијан и Теодосије*, 5–12 (са старијом литературом); Ћирковић, *Проблеми биографије*, 11–12.

The First Journey of St. Sava of Serbia to Palestine

Miodrag Marković

This paper gives a detailed commentary about both surviving descriptions of the first pilgrimage of St. Sava, the first of which was written by Sava's pupil, *hieromonk* Domentijan (probably in 1242/1243), and the second, by the monk of Hilandar, Teodosije (around 1300). Special attention was paid to the chronology of the pilgrimage, and the research also included Sava's return journey from the Holy Land, i.e. his visits to the emperor John III Batatzes, the monasteries of the Holy Mountain and Thessalonike.

It emerges from the research that Sava's earlier hagiographer was a far more reliable source. Almost nothing in his account gives reason to doubt this. What is more, several topographical and prosopographical details, as well as the details regarding Sava's attitude to the particular shrines he visited (his liturgical services, gifts to the clergy, etc.) point to the conclusion that Domentijan was a direct participant in the first Serbian archbishop's journey to Palestine. On the other hand, we note a series of shortcomings and controversies in Teodosije's description of Sava's pilgrimage. The first that caught the eye was the lack of co-ordination in his presentation of the details. He scarcely or never mentioned many famous shrines, yet he wrote about visits to less important monasteries that Domentijan does not refer to even as brief stops on St. Sava's journey. Neither do other parts of Teodosije's text, written with the aspiration of circumstantiating Domentijan's story, seem reliable because in most cases they were not based on the author's better knowledge of St. Sava's pilgrimage, but on a sound knowledge of the general circumstances in which Sava lived and functioned. A lack of precision in the description of the itinerary is particularly striking in Teodosije's work.

Bearing in mind Domentijan's account and the results of research carried out in this paper, we may conclude with a fair amount of certainty that Sava's first pilgrimage had the following itinerary. The Serbian archbishop departed for the Holy Land at the end of April or the first half of May, in 1229, probably from Brindisi, from where he sailed on his second pilgrimage, in 1234. Upon arriving in Jerusalem, he immediately went to the Church of the *Anastasis*, where he kissed the tomb of Christ and paid his respect at all the holy places in the church and at Golgotha, in particular, where the Saviour was crucified. He then met with the patriarch of Jerusalem, Athanasios II (c. 1224–1244), whom Domentijan called "the Head of the Holy Sepulchre". After meeting the patriarch, he went to the Jerusalem *metochion* of the Great Lavra of St. Sabas the Sanctified. In the *metochion*, which was situated in the southwestern part of the city, south of the Tower of David, Sava found lodgings.

After a short respite in the *metochion*, the Serbian archbishop went to Bethlehem, where he visited the Church of the Mother of God, erected in the place of Christ's nativity. There, he first kissed the depiction of the newborn Christ in the apse of the crypt, and then officiated a liturgy with the local clergy. This data is important because it points to the assumption that Greek monks were staying in Bethlehem, in 1229. Besides the church in Bethlehem, Sava only officiated with the local clergy at the Church of the *Anastasis* and the Great Lavra of St. Sabas, with patriarch Athanasios and the *hegoumenos* of the Lavra, Nicholas. Both Athanasios and *hegoumenos* Nicholas, a *hieromonk*, were, undoubtedly, Greeks. At the Great Lavra, he also served the liturgy with Russian monks, in their *parecclesion* dedicated to the Archangel Michael. On the other hand, at the Georgian Monastery of the Holy Cross and the Palestinian monasteries and churches of which, judging by all the available data, the Melkites, local Christians of the Byzantine rite, were the keepers, the Serbian archbishop served the liturgy alone, probably due to the language barrier. At the Church of the Annunciation in Nazareth, which was the see of the Latin archbishop from the beginning of the twelfth century, Sava did not hold any service, nor did he serve at shrines that had been abandoned or destroyed.

On returning from Bethlehem to Jerusalem, the Serbian archbishop once again visited the Holy Sepulchre of Christ, and there served the liturgy with patriarch Athanasios. The two hierarchs spent time discussing canonical and liturgical issues. After having talks with the patriarch, Sava went to Mount Sion, to the site "where the mother of churches previously stood". He paid homage at the places where the Holy Spirit descended on the apostles, where the Last Supper was held and in the place of the Dormition of the Mother of God, and then served a liturgy. From Mt. Sion he went to the Georgian Monastery of the Holy Cross. After serving the liturgy in the place that housed the sacred wood to which the feet of the crucified Christ were nailed, he donated a rich gift in gold to the monastery brotherhood. Some of this gold was designated to finance the building of monastery facilities. According to Domentijan, Sava liked the Georgian monastery very much and intended to pay it a longer visit, one day. From the Monastery of the Holy Cross, the Serbian archbishop went to the area called the *Submontana* (*Oreini*), to "the home of the prophet Zacharias". He first paid his respect to the place

where the Virgin Mary visited Elisabeth, and then he entered in the "house of the birth of St. John" and there also paid his reverence. After that, Sava visited the nearby location where Elizabeth hid with the infant John from Herod's soldiers. He officiated the liturgy in the church of St. Zacharias and presented the clergy with a gift of gold.

After returning to Jerusalem, Sava visited the shrines at the pool in the sheep market – the Church of Saints Joachim and Anne, erected in the place of the birth of the Mother of God, and the Church of the Holy Archangel Michael, which marked the spot where Christ healed the paralytic. This is known, definitely, to have been a small church with a single nave, a so-called *moustier*, which the Latins built in the twelfth century on the ruins of the early Byzantine Church of Paralytic. Domentijan's biography of St. Sava is the earliest known source where the patron of this church is mentioned.

From the pool in the sheep market, Sava proceeded to "the Holiest of all". This was the so-called Dome on the Rock, a building erected in the seventh century by the Arabian caliph, ʿAbd al-Malik, on the holiest spot of the destroyed Temple of Solomon. The building, which functioned as a Christian church almost throughout the entire twelfth century, the so-called *Templum Domini*, was returned to the Muslims in 1187, but Christians had access to it during the period of the agreement between emperor Frederick II and the Egyptian sultan (1229–1239). Sava used this opportunity and first paid his reverence inside the shrine (on the staircase where the angel had fed the young Mary), and then in front of it (in the place where Simon the Just met with the Mother of God and the infant Christ).

After visiting the Temple of Jerusalem, Sava went behind the walls of the city to Gethsemane, to the Church of the Mother of God. He there kissed the tomb of the Mother of God and served a liturgy beside it. Subsequently, he set off for the Mount of Olives, to the place of Christ's Ascension. After serving a liturgy, he went to nearby "Galilee", to the church erected on the spot where the resurrected Christ appeared to his followers for the first time. This is the earliest mention of the church, which two fourteenth century pilgrims, Perdikas, a Greek, and Grethenius, a Russian, also recorded.

After a tour of the shrines on the Mount of Olives, the Serbian archbishop set out towards the village of Bethany. On entering the church there, he prayed in reverence at the spot where Christ raised Lazarus from the dead. He donated gold to the keepers of the church, probably Melkites, in order to pay for a commemorative service to his parents and brother, the late King Stefan. From Bethany, Sava continued to Mount Sarandarion, near Jericho, where he visited the so-called Fasting Place of the Lord, a monastic settlement founded in the wilderness where Christ fasted for forty days. After presenting the keepers with a gift of gold to commemorate his closest relatives, he set out for the River Jordan. In the place of Christ's baptism, he washed his face with water from the river, and returned to Jerusalem. According to Teodosije, on the return journey he visited the Greek Monastery of St. John the Baptist, which was located very near the River Jordan. It is possible that this account is true, although Domentijan does not mention the visit to this monastery. Namely, one should bear in mind that Sava's earlier hagiographer does not provide any details whatsoever, concerning the parts of Sava's sojourn in the Holy Land that did not have primary importance in the archbishop's pilgrimage. This tendency of the old Serbian writer is best illustrated by his very brief account of Sava's journey from Acre (or Jaffa) to Jerusalem, from Jerusalem to Nazareth and from Nazareth to Acre. There were important holy places along all three of these routes, but there is no mention of them in Domentijan's writings.

In Jerusalem, Sava once again spent some time with the patriarch, discussing not only ecclesiastical issues, but also "this life that passes quickly". Being an anchorite himself from his youth, he soon had the desire to visit the monasteries in the desert of Judea. First of all, he proceeded to the Great Lavra, with *hegoumenos* Nicholas and the brotherhood of the Lavra. Immediately upon his arrival, he paid his reverence in the main church and visited the tomb of the founder of the Lavra, St. Sabas the Sanctified. After singing a *troparion* in honour of the saint, he kissed the image painted on the tomb, and then went to the *Theokistos* church which, according to Domentijan, was kept by the monks from Georgia. Sava's biographer testifies to the fact that Russian monks, too, had a *parecclesion* in the Great Lavra, in 1229. It was dedicated to the Archangel Michael and located close to the *katholikon*. The Serbian archbishop held an evening service "with the brethren who lived there". The next day, he served the liturgy and toured the entire monastery, kissing the relics of the many saints who had died at the Lavra. On the third day of his visit to the Lavra, he went outside the walls in order to see the cave where St. Sabas the Sanctified had once live. He then visited "all the monasteries" on the way from the Lavra to the Sea of Sodom, i.e. the Dead Sea. The names of these monasteries are not mentioned, but one may assume they were the monasteries of Spelaion, Mikron and Castellion, which were also foundations of St. Sabas the Sanctified. There were no other monastic settlements on route from the Great Lavra to the Dead Sea. Besides, the three aforesaid monasteries were located on the side of Kedron opposite the Lavra, and Domentijan clearly wrote that Sava, on returning to the Lavra, crossed to "this side of the valley".

When he returned to the Great Lavra, the Serbian archbishop presented the monastery with an abundant gift in gold, and in return he was admitted to the brotherhood of the Lavra. This was a special kind of tribute to St. Sava but the event also took place, apparently, for very substantial reasons that concerned the archbishop's establishing an endowment in Jerusalem.

After entering the names of his parents and brother in the memorial book of the Great Lavra, Sava and *hegoumenos* Nicholas returned to Jerusalem. They took the road leading past the Lavra of St. Euthymios in order to visit this old and reputed holy place. Sava paid homage in the church and blessed the brethren of the monastery, and then set off towards the Jerusalem *metochion* of the Great Lavra.

According to Teodosije, after visiting the Great Lavra and the Lavra of St. Euthymios, Sava visited the monasteries of St. Nikon and St. Theodosius, but this account does not seem very probable. The existence of the Monastery of St. Nikon was not confirmed by any of the other sources that refer to the monasteries of Palestine, and the Monastery of St. Teodosius was located opposite the Monastery of St.

Euthymios, as viewed from the Great Lavra. If the Serbian archbishop had really visited the Monastery of St. Theodosius, then it would have been logical for him to do so on his way from Jerusalem to the Great Lavra.

Upon his arrival in the Jerusalem *metochion* of the Great Lavra from the Monastery of St. Euthymios, Sava requested the *hegoumenos*, the brethren of the Lavra and patriarch Athanasios for a building site so he could found a monastery. He was given the Church of St. John the Theologian on Mount Sion, which, according to Domentijan, was located near the Church of Mt. Sion, the first Christian church, which was considered, among other things, to be the home of St. John, the apostle.

Undoubtedly, the Church of St. John the Theologian belonged to the Great Lavra until 1229. The role of *hegoumenos* Nicholas and other *lavriotes* in deciding on granting it to the Serbian archbishop cannot be explained otherwise. The role of the patriarch in the transaction probably stemmed from the hierarch's canonical right to approve the building of a new monastery in the territory under his jurisdiction. After taking over the church, Sava had to see to the construction or purchase of the monastery facilities. However, Domentijan offers no account of this. If there was any construction involved, the works have certainly been completed by 1234, because Sava visited Jerusalem again that year, and stayed in his monastery. As for the brethren of the monastery, it is probable that they were recruited from the ranks of the brotherhood in the Great Lavra. One may even conclude from Domentijan's account that the whole brotherhood of the Lavra, headed by *hegoumenos* Nicholas, stayed at the monastery of St. John the Theologian, in 1234 and 1235. It can further be concluded that the *lavriotes*, in actual fact, retained their estate on Mount Sion after ceding it to the Serbian archbishop. It was probably a part of the agreement on the founding of Sava's endowment, and one should bear in mind the above mentioned fact that Sava became a member of the Great Lavra's brotherhood before he requested a site where he could build a monastery.

After he had finished the necessary work of establishing the monastery, Sava once again paid homage at the Holy Sepulchre, and then set off towards Nazareth. This was probably at the beginning of July, 1229. According to Domentijan, he travelled the same route that Christ took when returning from Jerusalem to Galilee after the Passover holiday (Luke 2, 41–45). When he arrived in Nazareth, the Serbian archbishop went to the "great cathedral church" erected on the site of the house where Gabriel brought the good tidings to the Mother of God, and where Christ lived until his "education". After paying homage in these places, he kissed "the depicted image" of Christ and toured the whole church. Afterwards, he proceeded to the other church in Nazareth, erected "just above the great church", near the well where the archangel appeared to the Mother of God. This was the Church of the Holy Archangel Gabriel, of which, judging by all the available data, Melkites or Greeks were the keepers in Sava's times. Here, Sava rested first and then served the liturgy. After presenting "the priests who served there" with a gift of gold, he went to Mount Tabor, to the place of Christ's Transfiguration. After paying homage at the spot where the Saviour had stood, he returned to Nazareth. From there, he immediately proceeded to Acre, where he stayed at the "home of St. Nicholas", the *metochion* of the Great Lavra of St. Sabas the Sanctified. While waiting for a ship to take him to "Anatolia", on behalf of the *metochion* he bought off the Church of St. George, situated in the centre of Acre. According to Domentijan's testimony, the church had been "occupied" by the Latins until Sava's arrival in 1229. It is highly probable that the occupation occurred in the twelfth century, and that, before the arrival of the Crusaders, it had belonged to the *metochion* of the Great Lavra and with the "home of St. Nicholas" had comprised a single entity.

In Acre, Sava looked for a ship to "Anatolia", i.e. to the Nicaean Empire, because he wished to visit emperor John III Batatzes. Disembarking in one of Batatzes' ports, probably in Smyrna, he sent envoys to the emperor to request horses for transportation to the emperor's residence. It is known that Batatzes most often stayed and received foreign delegations at Nymphaeon, but seeing that it was the end of July or the beginning of August, it is also reasonable to assume that this was one of his summer residences (Periklystra or Klyzomene). The Nicaean emperor greeted Sava with kindness and gave him a "peaceful place to rest". Providing him with cordial hospitality, he gave him gifts of gold, setting aside one part for the churches and monasteries on the Mount Athos, which Sava intended to visit immediately after his visit to Batatzes. The empress, Irene, who knew the Serbian archbishop from the times when her father, emperor Theodore Laskaris, was alive, also presented Sava with gold. Besides, she was related to Sava, since the Serbian king, Radoslav, Sava's nephew, was a close relative of the empress (their mothers were sisters).

After ending his visit to the Batatzes, Sava boarded a ship the emperor provided and set off for the Holy Mountain. Judging by all the available data, he intended to arrive there for the feast of the Dormition of the Mother of God (August 15th). This was the greatest holiday of the Mount Athos, especially celebrated at the Monastery of Iveron and Karyes, the places that Sava visited immediately after disembarking from Batatzes' ship. However, the Serbian archbishop's visit to Iveron was a very brief one. He paid homage to the celebrated icon of the Virgin Portaitissa, presented the brotherhood with a portion of the emperor's gold, and then set off for Karyes, on horses the monastery had provided. Once there, he first went to Protaton and offered prayers before the icon of the Virgin Karyotissa. He then met with the *protos* and the Holy Mountain assembly, which, as is known, met regularly on the Feast of the Dormition of the Mother of God, from the second half of the tenth century. After presenting the *protos* (probably this refers to *protos* Eusebios) and the entire assembly with gold, he went to rest at the *kellion* of St. Sabas the Sanctified. This was the *kellion* that Sava took special care of, because he was its founder.

From Karyes, Sava went on to Vatopedi, the monastery in which he had become a monk and in which he had stayed for years, before he founded Hilandar. The Batatzes' ship and his luggage awaited him in Vatopedi. After sending the ship with its crew back to the emperor, Sava stayed in the monastery for a while, receiving the local anchorites. From Vatopedi, he went to Hilandar, the Serbian monastery that he had founded with his father, Simeon Nemanja. After paying

his reverence at the empty grave of his father (the remains of St. Simeon have been kept in Studenica, since 1207), he rested briefly and then set out for Thessalonike. This was probably at the end of August 1229.

On arriving in Thessalonike, Sava first went to the Church of St. Demetrios and kissed the shrine of the famous martyr. He then met with emperor Theodore I Angelos, who was also a relation of his (the wife of king Radoslav was the emperor's daughter). After meeting the emperor (who was dethroned a few months later, in April 1230), he returned to his homeland. Once he reached Serbia, he first met with the king, probably in Ras, and then visited the Monastery of Studenica, where he paid homage to his father's remains. From Studenica, he went on to the Church of the Ascension in Žiča. Arriving in his archiepiscopal see, he first revered the icons of Christ and the Mother of God, and immediately after this performed a funeral rite at the tomb of his brother, king Stefan the First--Crowned. According to all the available data, this was the king's annual commemoration, performed on September 24th (Stefan the First-Crowned died on September 24th, 1227).

After performing the memorial rite for his brother, Sava received many people from all parts of the Serbian state, who came to Žiča to seek his blessing, and he continued to perform his duties as archbishop.

Камено сапрестоље и фриз фреско-икона у олтару жичке цркве Вазнесења Христовог

Милан Радујко

UDK [726.591.3:75.046.3].033.2(497.11 Žiča):271.2-528

Рад за полазиште има однос функције простора и програма сликаног украса у црквама православног света, а за тему везу сапрестоља главне катедрале аутокефалне Српске цркве XIII века, храма Вазнесења Христовог у Жичи, и замисли фриза икона с попрсним ликовима поглавара самосталних и аутокефалних цркава приказаног изнад њега. У првом делу аутор се осврће на склоп екседре подно жичке апсиде и податке о функцији банка и горњег места, а у другом анализира идејну потку фриза. Закључак је: положај фриза у целини утемељен је на пракси дубоких корена и околности да сапрестоље Дома Спасова служи за литургијско окупљање епископата Српске цркве, док састав фриза, на плану идеја, укључује велике теме еклисијалне мисли: 1. континуитет видљиве цркве, 2. јединство „помесне" и „универзалне" цркве, и 3. обавезе помесне цркве у очувању догматског наслеђа, посредно и погледе архиепископа Саве I, несумњиво творца замисли фриза, на та питања и програм с којим оснивач Српске цркве наступа по доласку на чело Архиепископије.

Источнохришћански храм представља синтезу различитих видова стваралаштва, чије семантичко језгро учени човек средњег века препознаје у литургији. Архитектура цркве, њен простор и појединости у ентеријеру, сликарство, светло, музика – све то своје значење налази у „тајни заоденутој у обред" и позајмљује га од ње. Облици међусобне повезаности богослужења и дела уметности могу бити различити. Одређивали су их тип културе, епоха, воља појединца итд., због чега сведочанства те везе за савременог изучаваоца представљају важан извор обавештења. Пример о којем ће у овом раду бити речи може се сматрати типичним. Полукружна екседра подно олтарске апсиде, с једноделним или степенастим банком и катедром у центру, спада у круг важних жаришта литургијског ритуала: на горњем месту архијереј пребива више пута током богослужења, ту је, у чину устоличења, нови епископ примао руковођење својом црквом, док је синтронон резервисан за саслужитеље.[1] Писана сведочанства о томе сежу до у најстарија времена, можда до у крај I века, материјални подаци до у столећа позне антике.[2] Зна се такође да је функција тог дела здања рано почела да утиче на програм сликаног украса.[3] У трагању за механизмима међусобне повезаности екседре и живописа у олтарском простору храма православног света могу се разликовати два поступка од начелног значаја: преношење симболичке потке катедре на горњем месту и синтронона у програм и прилагођавање тематике украса њиховој литургијској, односно ритуалној намени. Иако у почетку удаљен, касније и недоступан оку посматрача, сликани украс уз сапрестоље није затворен ни за утицај прилика у којима је настајао. Везано и функцијом и симболиком за установу епископа и идеју цркве, ово је место, између осталог, служило као оквир за излагање важних аспеката епископалне и еклисијалне мисли, отуда и за обелодањивање црквенополитичких порука, значајних било за епоху било за цркву као установу. Живопис најниже зоне у олтарском простору Жиче, првог седишта аутокефалне Српске цркве, пажње је вредно сведочанство међусобног преплитања функције простора, на њој изграђеног сим-

[1] О функцији горњег места говори се још од XVIII века, али целовит поглед на ову тему ни до данас није написан. За праћење излагања у овом прилогу предлажемо зато неколико радова, и иначе најчешће навођених: Архиепископ Нижненовгородский и Арзамаский Вениамин, *Новая скрижаль* I, Москва 1992, 20–21, 173–175; Л. Мирковић, *Православна литургика* I, Београд 1982, 104; Архимандрит Киприан Керн, *Эвхаристия*, Париж 1947, 175–184; J. Mateos, *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine. Etude historique* (OCA 191), Roma 1971, 19–124. Са становишта историјског развоја богослужења и архитектуре најпрегледније: Δ. Ι. Πάλλας, *Ἀρχαιολογικὰ λειτουργικά*, 5: *Ὁ ἐπισκοπικὸς θρόνος κατὰ τὸ πρῶτον μέρος τῆς Λειτουργίας*, ΕΕΒΣ 20 (1950), 290–295. О функцији горњег места у устоличавању архијереја: А. Голубцев, *О Старом архиерейском месте в храме. Соборные чиновники и особености служъбы по ним*, Москва 1907, 243 sq. Уп. такође: И. Соколов, *Избрание патриархов в Византии с половины IX до половины XV века (843–1453)*, Москва 1903, 151–162; А. А. Дмитриевскій, *Ставленикъ*, Киевъ 1904, 233, sq.

[2] Писана сведочанства ранохришћанске епохе о епископској катедри детаљно је приказао M. Maccarrone, *Lo sviluppo dell'idea dell'episcopato nel II secolo e la formazione del simbolo della catedra episcopale*, in: *Problemi di storia della Chiesa antica secc. II–IV*, Roma 1978, 85–206, нарочито 133–191 (са најважнијом литературом). V. такође запажен рад E. Stommel, *Die bishöflische Kathedra im christlichen Altertum*, Münchener Theologische Zeitschrift 3 (1952), 17–31. За архитектуру раног хришћанства и раног средњег века уп. A. G. Luiks, *Cathedra en Mensa*, Franeker 1955, 138–145 (детаљан преглед грађе сачуване на тлу Северне Африке са освртом на важнија питања и литературу); O. Nussbaum, *Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahre 1000* I–II, Bonn 1965, v. Sachregister s. v. Kathedra; T. F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*, University Park 1971, 109, 143–152, 170, 179, 197. Најодређеније о том питању у уметности балканских области и Византије у целини говори: Πάλλας, *op. cit.*, 290–295; idem, *L'edifice cultuele chrétienne et la liturgie dans l'Illiricum Oriental*, in: *Rapports présentés au Xe Congrès international d'archéologie chrétienne*, Thessalonique 1980, 538–544. Екседри заснованој на споју катедре и банка, синтронону, посебну пажњу посветили су: H. Koch, *Bischofsstuhl und Preisterstühle*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 44/2 (1925), 170–184; E. Dyggve, *Über die freistehende Klerusbank*, Archeologia cristiana 1 (1929), 41–52; D. Wallard, *L'exedra nella basilica cristiana*, RAC XXII (1946), 191–211; Δ. Ι. Πάλλας, *Αἱ παρ' Εὐσεβίῳ ἐξέδραι τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Παλαιστίνης*, Θεολογία 25 (1954), 470–483.

[3] M. Radujko, *„Ἀρχιερατικός θρόνος" des évêques de Moravica et la peinture de Saint-Achille Arilje*, CA 49 (2001), 163–166 et passim, где је и ранија литература.

болизма и слике. Утемељено на идејама дубоких корена, решење о којем ће овде бити речи укључује, пре свега, конститутивне аспекте мисли о цркви. Чињеница да се у његовој основи препознају схватања архиепископа Саве и прилике које су обележиле прве године Савиног деловања у својству поглавара Српске цркве омогућује нам да важеће представе о идејној потки, механизмима уобличавања програма, па и о хронологији жичког сликарства, употпунимо и ставимо их на поузданије основе него што је то до сада било могућно.

*
* *

Жичка црква Вазнесења Христовог, Дом Спасов или Велика црква, утемељена је по доласку архимандрита Саве из Свете Горе у Србију (1207), а сазидана вероватно до 1217, кад се најмлађи син Стефана Немање по други пут запутио на Атос.[4] Три године касније (1220) Сава је, сад већ архиепископ, при храму Христа Спаса сместио први престо, седиште управо установљене аутокефалне Српске цркве.[5] Изучаваоци се слажу у оцени да је осамостаљивање цркве оставило дубок траг у архитектури Жиче.[6] За овај догађај везује се подизање пастофорија уз апсиду, простране припрате са одајом на спрату и куле звоника уз прочеље нартекса. Настанак Жиче биографи приписују заједничком деловању архимандрита Саве и његовог брата, великог жупана, потом првовенчаног краља Стефана.[7] Непосредно се око њеног подизања и украшавања трудио Сава.[8] За рад на Архиепископији, вели Теодосије, Сава „из Константинова града" са собом „беше довео мраморнике и живописце". Савина реч пресуђује у свему што се у Жичи гради и слика. Његов је утицај поготову знатан у домену замисли.[9] Према оснивачким повељама, сачуваним у препису с почетка XIV века,[10] Жича је седиште Архиепископије, уједно и црква у којој се крунишу краљеви и инаугуришу црквени достојанственици, речју – главно сакрално здање земље.[11] Подаци о ентеријеру из XIII века сразмерно су оскудни, па данас нисмо у могућности да о функцијама везаним за улогу „Дома Спасова" у званичном животу српског друштва XIII века говоримо до краја одређено. Једна је ствар, упркос свему, изван спора: Велика црква је програмом простора могла да удовољи свему што у ондашњој Европи од храмова сличне намене захтевају култови од значаја за државу и цркву, то јест учешће владаоца и црквеног поглавара у јавном и церемонијалном животу земље. Кад је реч о подацима који се у ритуалној топографији ентеријера односе на Жичу катедралу, њиховим обимом и документарном вредношћу, и поред лакуна и мањкавости, не можемо бити незадовољни. Јасно је да се унутрашњост Дома Спасова, у погледу садржаја везаних за учешће поглавара цркве у богослужењу и церемонијалу, не разликује битно од цркава при којима првојерарси столују на другим странама православног света. Камени банк са седиштем за архиепископа и саслужитеље у подножју апсидалне конхе само је најпрепознатљивије обележје катедралне функције. У југозападном углу простора под куполом током првих деценија повести Жиче стајао је „архијерејски трон",[12] на којем је Сава седео у тренуцима предвиђеним за то; на спрату нартекса, у склопу катихумена, архиепископ има одаје нарочите намене, а на спрату куле параклис, без сумње евктирион у коме се архијереји, у складу са традицијом дубоких корена, молитвено припремају пред почетак службе.[13]

Замишљена у духу сакралног градитељства Рашке из времена Стефана Немање као једнобродна црква са куполом изнад средњег травеја,[14] Жича је, за разлику од Светог Николе, Ђурђевих ступова и Студенице, добила нарочите, у основи правоугаоне просторе за певнице, уз западни травеј два параклиса, а на истоку не троделан, већ целовит олтарски простор са пространом апсидом, незнатно ужом од брода. Иновације које са Жичом улазе у концепцију рашке цркве имају за узор план типичан за манастирски католикон Свете Горе.[15] Пресмело би зато било у њеном простору тражити потврду за Доментијанову тврдњу да су Стефан и Сава Дом Спасов од почетка спремали за седиште Архиепископије.[16] На везу плана о осамостаљивању цркве и замисли Жиче не указује ни екседра у подножју конхе. Појава синтронона и катедре на горњем месту, кад говоримо о архитектури зрелог и позног средњег века, није најбоља основа за закључивање о

---

[4] Доментијан, *Животи светога Саве и светога Симеона*, Београд 1938, 122 (даље: *Доментијан*); Теодосије, *Житије светог Саве*, Београд 1984, 97 (даље: *Теодосије*). Први је из казивања Савиних биографа сигурне закључке о хронологији извео М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 34–35. Са потпуном прецизношћу о години Савиног повратка са Свете Горе: Lj. Maksimović, *L'idéologie du souverain dans l'Etat serbe et la construction de Studenica*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, Београд 1988, 42, н. 50. Недавно се, поводом хронологије, на изворе поново вратила М. Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, in: М. Чанак-Медић, О. Кандић, *Архитектура прве половине XIII века* I, Београд 1995 (даље: *Спасова црква у Жичи*).

[5] *Доментијан*, 126; *Теодосије*, 135; Васић, *op. cit.*, 35.

[6] Чанак-Медић, *op. cit.* (са освртом на литературу). Једино М. Васић (*op. cit.*, 39–46) држи да нартекс и кула потичу из времена архиепископа Данила II.

[7] *Доментијан*, 102, 122; *Теодосије*, 97.

[8] *Теодосије*, 98, 136; М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, 8, 11 (Кашанин); В. Кораћ, *Свети Сава и програм рашког храма*, in: *Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури*, Београд 1987, 150–152; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, in: *Међународни научни скуп Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање* (даље: *СНСС*), Београд 1979, 251–252; М. Чанак-Медић, *Жичка Спасова црква – замисао Светога Саве*, in: *Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998, 173–186.

[9] Теодосије Хиландарац (*Живот Светога Саве, издање Ђ. Даничића*, ed. Ђ. Трифуновић, Београд 1973, 36, 38–39) изриком каже да је Сава упућивао градитеље како ће цркву **по воли его оукрасити**. Уп. Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 8, 11 (Кашанин). Чанак-Медић, *Спасова црква – замисао Светога Саве*, 173–186.

[10] С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 571–575.

[11] О функцијама Жиче говори се често, каткад и с нарочитим поводом. Осврт на старије написе донела је недавно М. Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, 65–75. Посебно треба поменути: Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 7–10, 12–14 (Кашанин), 58 (Бошковић). Међу радовима публикованим после поменутог дела М. Чанак-Медић пажњу привлаче следећи прилози: eadem, *Спасова црква – замисао Светога Саве*; eadem, *Архитектура и програм ексонартекса жичке Спасове цркве*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, Краљево 2000, 57–79; М. Шупут, *О простору и његовој функцији у црквеној архитектури из времена светог Саве*, in: *Научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији*, 189–201; С. Ћурчић, *Смисао и функција катихумена у позновизантијској и српској архитектури*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, 83–92.

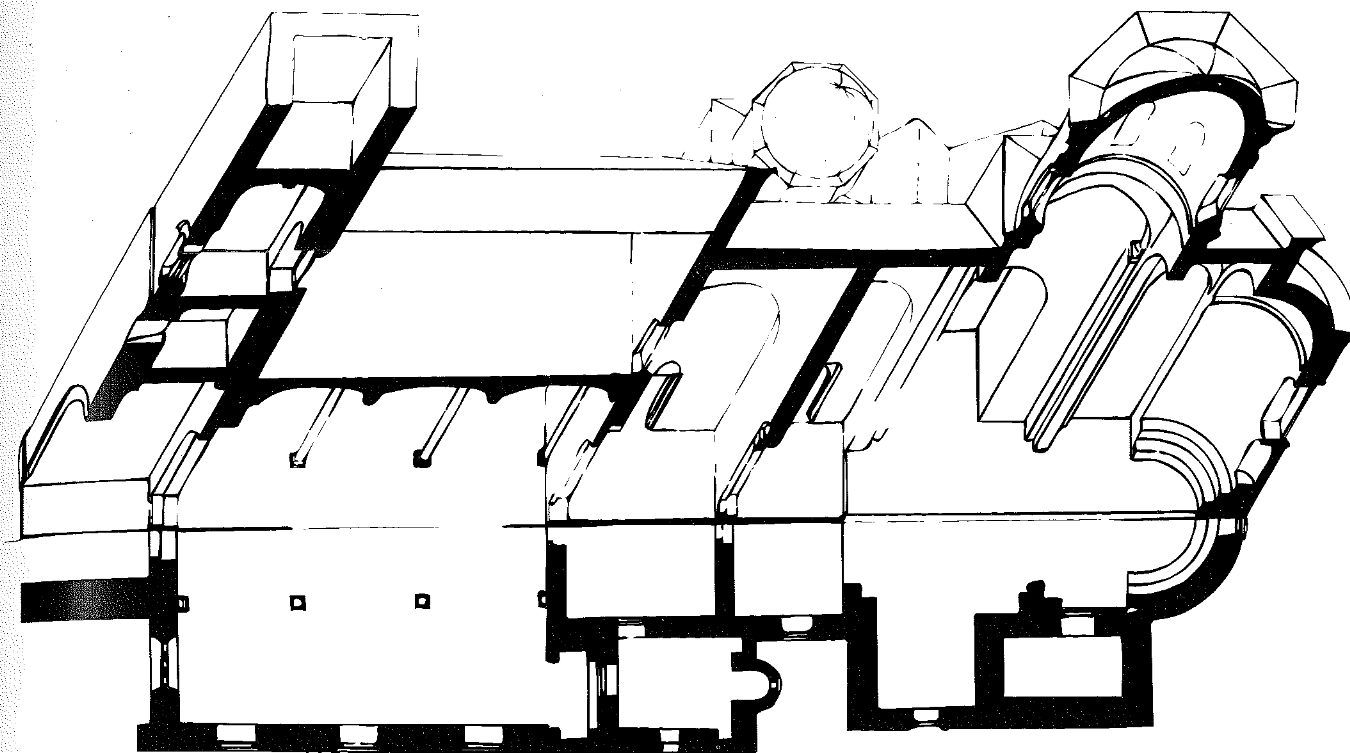
[12] Radujko, *op. cit.*, 146, 166–168 et passim, fig. 2.

[13] Архиепископ Данило II, *Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, Београд 1988, 160. О катихумени последњи Ћурчић, *op. cit.*

[14] Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, 14–116 (са старијом литературом). Уп. и Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 55–75 (Бошковић).

[15] Кораћ, *op. cit.*, 145–156, где је и старија литература.

[16] *Доментијан*, 102.



Сл. 1. Жича, изометријски приказ (М. Шупут)

намени здања.[17] У Србији ово постројење пре Жиче има Богородичина црква у Студеници. Доцније га видимо у још неким манастирима, у пећким Светим апостолима или у Придворици.[18] За шира истраживања синтронона у средњовековној Србији две чињенице заслужују да се посебно подвуку: 1. сапрестоље подно апсиде жичког храма изведено је у првој фази рада на подизању Дома Спасова;[19] 2. мада скромно и прилагођено потребама првобитне намене, оно је по својој замисли одговорило сврси којој Жича служи после 1220. године.

У погледу форме, концепцијом и изгледом, жичко сапрестоље не разликује се битно од синтронона типичног за српску архитектуру средњег века. Једноставан банк у виду двостепене екседре опасује апсиду попут оширег сокла (слике 1 и 2).[20] Клупе за саслужитеље, зидане каменом и малтерисане, прилагођене су намени на уобичајен начин, обликом и величином: у пресеку су правоугаоне (приближно 46 × 35 cm), с дужом вертикалом, због висине ногу. Седишту на горњем месту приступа се преко два степеника, од којих први стоји испред нижег банка, док је други уграђен у масу горње клупе. Извесно је да као катедра није служио трон изведен у трајном материјалу. Седиште за поглавара било је импровизовано, што је у Србији средњег века чешће случај.[21] На који начин? На уму треба имати две могућности. Према првој, поглавар цркве седео је у самој ниши, на њеном подножју, за шта су паралеле и у византијској и у српској уметности бројне.[22] У прилог томе говорило би и правоугаоно удубљење, за смештај ногу, вероватно и подножника, начињено испод конхе, у ткиву последњег степеника (слика 2). Уколико је ово удубљење служило за прихватање престола, треба претпоставити да је катедра била дрвена, а да се супедион налазио на сразмерно удаљеном првом степенику, због чега је ова могућност мање вероватна. Једноставна замисао и скромна опрема сапрестоља одговарају стилским уверењима градитеља Жиче, али и односу времена у којем они стварају према улози појединости у изгледу ентеријера. У нечему је Жича ипак без праве паралеле у архитектури рашке школе: за разлику од задужбина Стефана Немање и већине цркава сазиданих после Дома Спасова, где је ниша за епископско седиште укључена у удубљење у оквиру којег је формиран апсидални прозор, овде је она самосталан, доследно уобличен мотив који изгледом и местом у целини постројењу подно конхе даје свечани изглед. Издубљена у ткиву апсидалног зида, између седишта и трифоре, у основи полукружна и засведена полукалотом, ниша је за српску архитектуру средњег века неуобичајено великих размера: висока је чак 160 cm, а широка 72 cm.[23] Објашњење за то треба тражити у размерама жичке апсиде и њеним светогорским узорима пре него у чињеници да ниша служи и као седиште за архијереја.

---

[17] Πάλλας, *Αρχαιολογικά λειτουργικά*, 290–295; idem, *L'édifice cultuele chrétienne*, 538–544; A. Grabar, *Remarques critiques brèves à propos de publications récents: A. Synthronons dans les martyria*, CA 12 (1962), 393.

[18] За Студеницу: М. Чанак Медић, Ђ. Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, Београд 1986, поглавље *Богородичина црква у Студеници*, сл. 18, 20–22; за Придворицу: В. Кораћ, *Место Придворице у рашкој архитектури*, in: *Између Византије и Запада*, 157–173, сл. 6–8; за Свете апостоле: В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 192, 222, црт. III и IV (Кораћ).

[19] Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, 25.

[20] Жичко сапрестоље помињу тек Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 66 (Бошковић), и Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, 25, и они сасвим кратко и успут. Графички прикази цркве Светог Спаса бележе га редовно, почев још од публикација XIX века, али у појединостима ретко кад сасвим верно.

[21] Radujko, *loc. cit.*

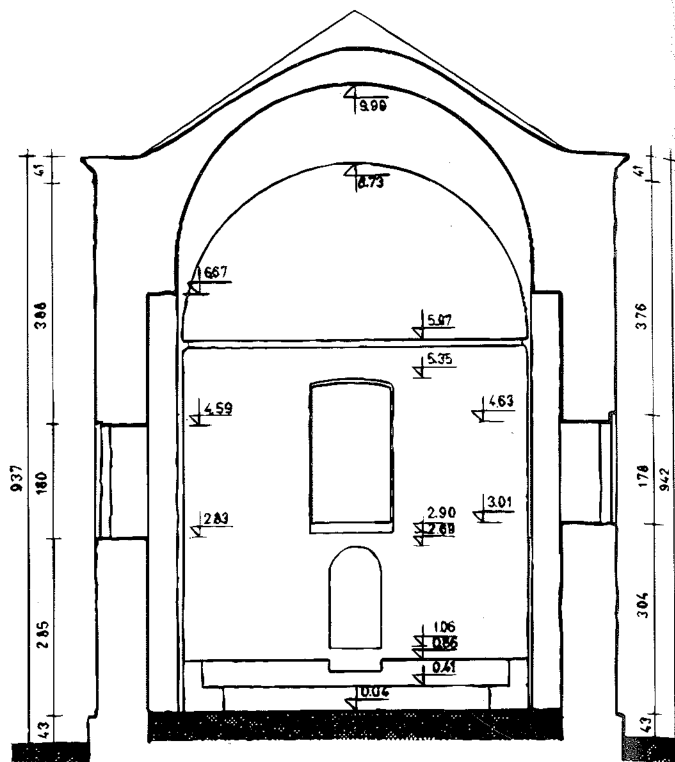
[22] Ово уверење дели и Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, 25. Појава је распрострањена широко, због чега помињем само неколико примера: Мелник (Л. Мавродинова, *Црквата „Свети Никола" при Мелник*, София 1975, 12, 15), Студеницу (Чанак-Медић, Бошковић, *loc. cit.*), Сопоћане (О. Марковић-Кандић, Д. Милошевић, *Манастир Сопоћани*, Београд 1985, сл. 2, 3; Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 14–15) и Свете апостоле у Пећкој патријаршији (Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *loc. cit.*; v. и сл. 18 у овом раду).

[23] Зидно ткиво на овом месту није првобитно. Последња преправка извршена је 1885, а било их је и раније (уп. Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, 25). Оправдано је, међутим, веровати да се првобитна ниша ни обликом ни размерама није разликовала од данашње. На то упућују положај трифоре у целини (постављена сразмерно високо у

Из истраживања литургичара знамо да је архијереј, са свештенством или епископима, уколико је реч о поглавару самосталне или аутокефалне цркве, на сапрестољу седео често, на литургији у време читања јеванђеља и апостола или после Великог входа и постављања дарова на часну трпезу.[24] Расправа о повезаности слике и функције намештаја у Жичи није разлог за шири осврт на рецепцију литургијских прописа везаних за сапрестоље у српским изворима. Ваља ипак подсетити на прилике током којих се на синтронону Жиче окупљао епископат младе Архиепископије. По доласку из Никеје Саву је чекао знатан посао на организовању цркве, између осталог оснивање епархија и избор и освећење епископа за њихове челнике. Из казивања биографа произлази да је млади архијереј и избор и хиротонију обавио у Жичи, у олтару Велике цркве, изгледа у један мах.[25] Иако у изворима о томе нема речи, може се веровати да је архиепископ „све српске земље и поморске" по приспећу у Србију, можда баш приликом постављања епархијских архијереја, свечано устоличен на својој катедри, ако је судити према пракси негованој у Византији, управо на горњем месту Дома Спасова.[26] Последњи догађај који имамо у виду, црквенодржавни скуп одржан у Жичи с пролећа 1221, Жички сабор, најодређеније је, за нас и најважније сведочанство о окупљању епископата Српске цркве на сапрестољу Велике цркве. Према казивању Теодосија Хиландарца,[27] у описима богослужења и церемонијала одређенијег од већине српских писаца средњег века, другог дана саборске свечаности, у петак 21. маја, на дан Светих Константина и Јелене, архиепископ Сава је у храму Христа Спаса „пред свима" одржао беседу у којој је изложио погледе Православне цркве на правоверје и упутио присутне у обавезе везане за чување предања у цркви. После беседе, вели аутор, архиепископ је „са свим епископима и свештеницима" ушао у олтар да „свету и божаствену литургију свршава".[28] Теодосије не каже где су се тачно Сава и његови суфрагани налазили за пребивања у олтару, али је то из контекста јасно: идући чин саборске свечаности уследио је тек пошто је прочитано јеванђеље, односно по окончању „литургије речи", током које првојерарх и његови саслужитељи остају на сапрестољу делом седећи, делом стојећи.[29]

*
* *

Још је Д. Анастасијевић,[30] следећи хронологију приповедања у житијима светог Саве, закључио да је Жича осликана између пролећа 1220. и маја 1221. године. Одавно се такође у фреско-украсу цркве, у ужем смислу речи, разликују две фазе.[31] Из времена архиепископа Саве сачували су се живопис певница и попрсја анђела у линетама изнад улаза у параклисе. Све остале фреске најстаријег здања настале су касније, по свој прилици у склопу настојања Саве III (1309–1316)[32] да цркви озлеђеној у упадима Кумана поврати сјај. Кад је о пореклу замисли млађег дела ансамбла реч, истраживачи немају недоумица: избор тема и место појединости у целини носе печат уметности првих деценија XIII века.[33] Потврде су налажене у разним деловима ансамбла. С добрим разлозима за почетак треће деценије XIII века везан је и



Сл. 2. Жича, попречни пресек кроз источни травеј (М. Чанак-Медић)

украс најнижег појаса олтарске апсиде. Фриз фреско-икона изведен на овом месту давно је напуштен архаизам.[34] У којем су стању обновитељи затекли живопис прве зоне олтара не можемо знати. Разложно је, и поред тога, веро-

---

односу на тло) и чињеница да није, кад се изводе као самосталан мотив, по правилу, имају полукружну основу.

[24] Уп. радове наведене у н. 1.

[25] *Доментијан*, 126; *Теодосије*, 135–136.

[26] У поступку увођења у моћ новог архијереја устоличење није тек неопходни чин него битан спољни знак његовог сједињења са народом цркве која му се поверава и преузимање прерогатива везаних за вршење власти управљања, због чега се обавља искључиво у матичној катедрали, отуд, неретко, и одвојено од чина рукоположења (уп. радове Голубцева, Соколова и Дмитријевског наведене у н. 1).

[27] *Теодосије*, 137–146.

[28] *Ibid*., 143.

[29] Вениамин, *op. cit.*, 20–21, 173–175; Мирковић, *loc. cit.*; Керн, *loc. cit.*; Mateos, *loc. cit.*

[30] Д. Анастасијевић, *Је ли Свети Сава крунисао Првовенчаног?*, Богословље 10, 2–3 (1935), 312.

[31] В. Р. Петковић, *Спасова црква у Жичи. Архитектура и живопис*, Београд 1912, 20–21 (даље: *Архитектура и живопис*).

[32] Преглед различитих мишљења о времену поновног осликавања Жиче доноси В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 50, н. 50 (даље: *Византијске фреске*).

[33] У то је уверена већина изучавалаца. Уп. Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 10 (Кашанин), 124, 132 (Мијовић); Ђурић, *Византијске фреске*, 50; Г. Суботић, *Манастир Жича*, Београд 1984, 28–29; Б. Тодић, *Иконографска истраживања жичких фресака*, Саопштења 17–18 (1990–1991), 25–40, 33 sq (даље: *Иконографска истраживања*); М. Чанак-Медић, Б. Тодић, *Манастир Жича*, Београд 1999, 37–41, 46 (Тодић); Б. Тодић, *Топографија жичких фресака*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, 109–121, 109–110 (текст са библиографијом уместо уобичајеног научног апарата; даље: *Топографија*). О томе да програм у горњим зонама поткуполног простора носи одлике времена обнове размишљају В. Ј. Ђурић (*Свети Сава и сликарство његовог доба*, 235; idem, *La peinture murale du XIIIe siècle*, in: *L'art byzantine du XIIIe siècle*, Beograd 1967, 162–163) и В. Мако (*Пропорцијско размеравање и узори жичког сликарства XIV века у наосу*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, 217–218).

[34] Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 27–29 (Кашанин), 130–132 (Мијовић); Суботић, *op. cit.*, 29 (с најпотпунијим образложењем); Тодић, *Иконографска истраживања*, 33 sq; Чанак-Медић, Тодић, *op. cit.*, 40 (Тодић); Тодић, *Топографија*, 109–110.

Сл. 3. Жича, цртеж фресака, апсида и олтарски простор (Б. Живковић)

вати да избор светитеља у највећој мери, нама се чини у целини, понавља решење из времена настанка Жиче. Идеје од којих полази састављач фриза тешко се могу довести у везу и са климом у верском животу и историјским тренутком Српске цркве почетком XIV века. Насупрот томе, у збивања из претходне епохе оне се уклапају природно. У замисли живописа о којем је реч препознају се сведочења писаних извора о еклисијалним погледима архиепископа Саве I, програм с којим млади оснивач Српске цркве наступа по доласку из Никеје, најзад и одјеци Жичког сабора, догађаја који је обележио рано раздобље живота Архиепископије.

Околност да је Жича у време живописања храм сложене намене, при томе од нарочитог значаја за Архиепископију и краљевство, није остала без утицаја на замисао њеног фреско-украса. Однос водећих сила друштва, култови на којима се темељи свест о сакралној природи државе и цркве, богослужбена и церемонијална жаришта, садржаји везани за службу црквеног поглавара, сви су ти чиниоци нашли израза у замисли ансамбла, у концепцији целине или у појединостима.[35] У кругу извора који указују на зависност жичког сликарства од улоге коју у богослужењу Велике цркве има архиепископ нарочито место припада програму Савиног евктириона и живопису уз стасидион, односно уз „архијерејски трон" оснивача Српске цркве, у југозападном углу простора под куполом и јужној певници.[36] У украсу олтара њима се придодаје живопис уз камени банк, у најнижем појасу конхе. Једноставно и логично распоређен, у избору тема сведен и усредсређен на функцију олтара,[37] програм апсиде и источног травеја жичког храма, у ствари оно што је од њега остало, типичан је за XIII век. Највећи део апсиде, у зони фигура, запрема монументална композиција Служење литургије, са по четворицом светих отаца лево и десно од трифоре (средишњи део сцене, изложен вероватно изнад нише, није се сачувао). У горњим зонама, на бочним зидовима источног травеја, размештене су фигуре фронтално стојећих архијереја, од којих се препознају свети Јован Дамаскин, прослављени бранилац икона, и свети Тимотеј, а на источном зиду и олтарским странама источног пара пиластара ђакони, анђели ђакони, столпници и првосвештеници Старог завета. За нас најзанимљивији део ансамбла, појас између Служења литургије и сокла над двостепеним банком, заузима фриз фреско-икона, испуњен у целини попрсјима архијереја источнохришћанског света (слика 3). Фриз је у ентеријер уклопљен с пажњом (у травеју, где нема банка, он се спушта) и организован у складу са законима ритма: иконе су размештене на једнаким одстојањима, осам монументалних у апсиди, по четири лево и десно од нише у центру, и четири мање на бочним зидовима олтара, по две на свакој страни.[38] Уз горњи оквир све имају крстолике ал-

[35] Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 5–48 (Кашанин), 105–199 (Мијовић); Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 235; Тодић, *Иконографска истраживања*, passim; Чанак-Медић, Тодић, *op. cit.*, 36 sq (Тодић); V. J. Djurić, *La royauté et le sacerdoce dans la décoration de Žiča*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, 123–143; Тодић, *Топографија*, passim; Radujko, *loc. cit.* Учитавање у овај аспект жичког ансамбла дало је резултате несумњиве вредности, у понечему и од општег значаја, али се, у целини узев, не може рећи да је учињено довољно нити да се увек ишло у добром правцу.

[36] Radujko, *loc. cit.*

[37] За украс олтарског простора уп. Петковић, *Архитектура и живопис*, 62–67; Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 27–29 (Кашанин), 124–133 (Мијовић); Тодић, *Иконографска истраживања*, 133 sq; Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 16–17 (са замењеним положајем јужне и северне стране; исти овај цртеж раније је публикован in: Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 126–127). Утицај катедралне намене Жиче на програм олтарског простора обично се пренаглашава. Изузме ли се део ансамбла о којем је у овом раду реч, ништа се друго не може сматрати типичним за уметност епископских центара. Сразмерно велики број епископских ликова, на чему се заснива ово уверење, представља опште место уметности XIII и XIV века (Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church,* London 1982, 193–195, 200–214; даље: *Art and Ritual*).

[38] Петковић, *Архитектура и живопис*, 63–64 (једини потпуни опис, начињен у време кад је живопис садржавао коју појединост више него данас); П. Мијовић (Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 130–131) помиње само једанаест попрсја; за цртеж Б. Живковића уп. Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 126–127.

Сл. 4. Свети Фока (фото РЗЗСК)

Сл. 5. Свети Прокло (фото РЗЗСК)

ке, доказ да су „праве“, да висе окачене о зид.[39] Очуваност фриза није свуда иста. Са мањим или већим озледама, до наших дана претекло је једанаест икона. О дванаестој, претпоследњој на јужном зиду олтара, сведочи уломак са делом нимба. Логично је претпоставити да се композиционо средиште фриза икона фресака налазило у ниши, али нас о украсу површина над горњим местом не обавештава ни најмањи траг.[40] Ни натписи уз ликове на бочним зидовима олтарског простора и последњег архијереја са северне стране у апсиди нису сачувани. Уз остале су видљиви, неретко тек у отисцима.[41] Још је В. Р. Петковић,[42] следећи трагове натписа, препознао седам личности. Идући с југа ка северу, то су: свети Фока (слика 4), свети Прокло (слика 5), свети Јаков Брат Господњи (слика 6) и свети Тарасије (слика 7) на јужној страни конхе, односно свети Никифор (слика 8), свети Методије (слика 9) и свети Митрофан (слика 10) на северној. Ако је судити по типолошким цртама, фриз на јужном зиду источног травеја закључују свети Јован Милостиви и свети Игњатије Богоносац (слика 11). Као старац кратке седе косе, са чуперком међу дубоким залисцима, издуженог лица и дуге браде, епископ Александрије Јован (IV век), слављен због бриге за сиромахе, приказан је у низу византијских и српских цркава XII–XIV века, док се поглавар Антиохијске цркве из I или II века у обличју старца дуге браде, осредњег чела покривеног шишкама, такође кратке косе слика још од краја IX века.[43]

---

[39] О „окаченим иконама“: И. Акрабова, *За „окачените портрети“ в живописта на една цьрква от XII век* (Разкопки и проучавания IV), София 1950, 5–15; И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗЛУ 14 (1978), 77–98. Решења налик овом из Жиче аутор сврстава у „представе икона“, али ћемо ми, ради економичности, користити изразе: *икона, икона фреска* или *фреско-икона*.

[40] Претпоставка Б. Тодића (*Топографија*, 111) да је композиција у средишту првобитно садржавала часну трпезу са Христом агнецом и путиром очекивана је и логична, али се претерано опрезном чини помисао овог аутора (*ibid.*) да је слику светог престола могла да супституише часна трпеза у средини олтара. Престо са Агнецом није био насликан у Служењу литургије у Богородичиној цркви у Студеници. Међутим, све што данас знамо о овом примеру говори да је то учињено због украса катедре на горњем месту (у потпрозорном делу трифоре, где се трпеза са Агнецом неретко слика), а има основа и за претпоставку да сликар за полазиште узима идејну потку катедре, засновану на једној од њених функција, а не часну трпезу. Против помисли да престо са Агнецом није био насликан говори и распоред површина у средишњем делу жичке апсиде. Питање је само да ли се приказ часне трпезе налазио у ниши или изнад трифоре, као што се то у уметности зрелог и позног средњег века види и у Србији и на другим странама православног света (уп. нпр. решење у Светом Николи у Мелнику: Мавродинова, *op. cit.*, сл. 12 и 15).

[41] Натписи уз попрсја архијереја нису публиковани на задовољавајући начин. Сумаран графички приказ данашњег стања доносе Живковић *loc. cit.*, и Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 126–127.

[42] Петковић, *Архитектура и живопис*, 63–64.

[43] Типолошке црте сличне описаним свети Јован Милостиви задржава кроз читав средњи век. Видимо их већ на првим његовим портретима из X века, у Менологу Василија II [*Codices e Vaticanis selecti prototypice expressi iussu Volumen VIII. Il Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano Greco 1613)*, Turin 1908, pl. 232; наведено према E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1992, 83, n. 25]. Од бројних портрета овог светитеља из каснијих времена наводимо само оне у Богородичиној цркви у Студеници (Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, сл. 51), Протатону (G. Millet, *Monuments de l'Athos I. Les peintures*, Paris 1927, pl. 40, 3) и Грачаници (Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 94 (даље: *Грачаница*). Исто се може рећи и за светог Игњатија Богоносца. Са типолошким одликама које видимо на слици у Жичи он се приказује у уметности византијског света још од VIII-IX века. Примера ради, помињем представе у рукописном Канону Оксфордске библиотеке Боландиста (K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, fig. 17), Cod. 43 из светогорског манастира Ставроникитс (*ibid.*, fig. 293) или Cod. gr. 64. из Националне библиотеке у Паризу (H. A. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929, pl. LXXX-IV). За позније представе светог Игњатија v. Walter, *op. cit.*, 10, 13, 64, 67, 74, 108, 167, 231; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 130, сл. 160, 161, црт. VI (даље: *Краљева црква*); C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, s. v. И само се по себи разуме да идентификација на основу типолошких црта није најпоузданија. На резерву у овом случају обавезује чињеница да се, упркос типолошкој стабилности, светитељи о којима је реч сликају и у нешто измењеном виду. Помињем, на пример, лик светог Јована Милостивог у цркви Светог Петра и Павла у Расу, где је поглавар Александријске цркве у великој мери налик лику из Жиче, али има знатно ниже чело него иначе (J. Нешковић, Р. Николић, *Петрова Црква код Новог Пазара*, Београд 1987, сл. 31).

Сл. 6. Свети Јаков Брат Господњи (фото РЗЗСК)

Сл. 7. Свети Тарасије

Најтеже оштећен, епископ са северног краја могао би бити свети Епифаније Кипарски (слика 12).[44] С поуздањем се, међутим, архијерејима чији идентитет није споран може придодати једино свети Герман, патријарх Цариграда из прве половине VIII века,[45] последњи на северној страни конхе (слика 13). Мада озледе покривају главне детаље лица, јасно је да се ради о светитељу зрелих година, кратке седе косе, с тонзуром на глави, једва приметне, паперјасте браде, испијених и набораних образа. На овај се начин, или сасвим голобрад и без тонзуре, свети Герман, будући евнух,[46] приказује уобичајено, па и у време рада на осликавању Велике цркве током обе фазе. Подсећања ради, помињем примере са синајске иконе из XI–XII века, Бачкова (XII век), из Светог Германа на Преспи (XII–XII век), Каливије Куваре (XIII век; слика 14) или, Жичи најближе, оне из католикона манастира Студенице (1208) и српских храмова с почетка XIV столећа – Краљеве цркве (слика 15) и Грачанице.[47] Из излагања које следи видећемо да су типолошке црте тек један у низу разлога за прихватање предложене идентификације, али никако најмање важан: и у време светог Саве и у време краља Милутина свети Герман се, у Србији као и у Византији, слика у све три варијанте, с тонзуром (Свети Герман на Преспи, Краљева црква) и импровизованом брадицом (Бачково, Богородичина црква у Студеници) и без њих (Каливија Кувара). На крају, кад је о појединостима овога фриза реч, у очи пада да сликар, у духу уметности XIII века, следи начело свечане ритмике, без бојазни од понављања. Сви светитељи у левој руци, покривеној одећом, држе кодекс, док десном благосиљају или указују на јеванђеље, и сви су обучени као епископи, у фелоне (за разлику од отаца из Служења литургије који носе полиставрионе) и омофоре, украшене крстовима на раменима.

Чињеница да фреско-икона у описаном аранжману спада у добро познате појаве источнохришћанске уметности, да се попрсја у појасу испод зоне стојећих фигура јављају и другде, да су светитељи укључени у фриз представници различитих цркава, најзад да неки међу њима припадају кругу бораца за иконе – то би било све што је

---

[44] Walter, *op. cit.*, s. v.; Jolivet-Lévy, *op. cit.*, s. v.

[45] *Bibliotheca Sanctorum*, Rome 1961–1970, VI (1965), col. 401 (даље: *Bibliotheca Sanctorum*); H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae. Propylaeum ad Acta sanctorum Novembris*, Bruxellis 1902, col. 677–680 (даље: Delehaye, *Synaxarium*).

[46] Уп. претходну напомену. Посебно о том питању на основу писаних и иконографских извора: O. Meinardus, *The Beardless Patriarch: St. Germanos*, Μακεδονικά 3 (1973), 178–186. Тонзуру на темену патријарха Германа, које нема на првим његовим представама, аутор с разлогом приписује обичају типичном за време (181).

[47] За синајску икону: Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σίνα̃*, Ἀθήνα I, 1956, Pl. 128, 130; за Бачково: Е. Бакалова, *Бачковската костница*, София 1977, сл. 19 (није идентификован); за Светог Германа на острву Аилу на Преспи: Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινὰ καὶ μεταβζανινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960, Pl. XIII; Meinardus, *op. cit.*, 181, сл. 1; за Каливија Кувару: N. Coumbaraki-Panselinou, *Saint-Pierre de Kalyvia--Kouvara*, Θεσσαλονίκη 1976, 72, Pl. 18; за попрсни лик светог Германа у Богородичиној цркви у Студеници v. В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924 (даље: *Студеница*), 58; за сл. уп. M. Kašanin, V. Korać, D, Tasić, M. Šakota, *Studenica*, Beograd 1968, fig. на стр. 86; за Краљеву цркву: Бабић, *Краљева црква*, 130, 131, црт. IV; за Грачаницу: Тодић, *Грачаница*, 94. Ликови светог Германа сразмерно су бројни и прате се од послеиконокластичких времена. Наведеним примерима ваља зато додати још неколико. Међу најстаријима помињем оне у Светој Софији цариградској [R. Cormack, E. J. Hawkins, *The Mosaics of St Sophia at Istanbul: the Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp*, DOP 31 (1971), 223–225], Токали (G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce* I, Paris 1925, 1, 319), Голубњачи у Чавушину (*ibid.*, 522) или онај у капели 15а у Геремеу (M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, II, LXXVI). Из XI столећа потичу примери из триконхоса у Тагару (Jerphanion, *op. cit.*, Texte II. 1, 190), Светог Николе τῆς Στέγης на Кипру [M. Sacopoulo, *A Saint-Nicolas-du-Toit, deux effigies inédites de Patriarches Constantinopolitains*, CA XVII (1967), fig. 7], а из XII века лик светог Германа у мозаичком украсу Монреала (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1950, 119, 52). Примерима из XIII века ваља придружити и оне у Бојани (A. Grabar, *La peinture religieuse en Boulgarie* I, Paris 1928, 90) и Богородици Перивлепти у Охриду (R. Hamann-MacLean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, Pl. 22, B 15), а онима из XIV столећа примере из Матеича (Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 107, црт. III, 32; са необичном, сасвим дугом брадом) и Заума (Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 179).

Сл. 8. Свети Никифор (фото РЗЗСК)

Сл. 9. Свети Методије (фото РЗЗСК)

о предмету нашег рада у науци казано.[48] Ни овај прилог није прилика за систематско задржавање на претходним пословима (типологија, натписи…), али то не може сасвим ни да се избегне. Пре свега, неопходно је подвући да архијереји укључени у фриз, за разлику од архијереја из Поклоњења агнецу, углавном не спадају у круг најпопуларнијих светитеља овога рода. Изузмемо ли светог Јакова, у Служењу литургије срећемо их по изузетку, међу стојећим фигурама ређе него међу попрсјима. Што су се између толиког броја светих отаца, учитеља цркве и епископа у монументалном фризу фреско-икона нашли баш они, објашњење треба тражити у снази њиховог култа. То важи и за Фоку, Митрофана и Прокла, који се у уметности Србије средњег века јављају ретко.[49] Не потцењујући важност овог чиниоца, више је разлога за помисао да се састављач руководио посебним разлозима. Нарочита замисао одређује избор, у доброј мери и размештај светаца. Већину сигурно препознатих личности чине поглавари (шест), односно суфрагани (један) Васељенске патријаршије. Издваја се једино Јаков Брат Господњи (23. X), епископ Јерусалима.[50] Нарочито место првојерараха Цариграда у склопу целине подвучено је и програмски: за разлику од прелата Антиохије (?), Александрије (?) и Кипра (?), они су, заједно са светим Јаковом, приказани изнад банка, дакле на иконама великог формата. У очи такође пада да низ епископа и патријараха Васељенске цркве чине две скупине, позноантичка и средњовековна. Јасно је да се приликом избора личности водило рачуна о трајању Византијске цркве и подсећању на етапе од значаја за историју Цариграда као средишта црквеног живота. Најстарији у низу архијереја које препознајемо, свети Фока (†117, у доба Трајана; 22. IX), епископ Синопе, града на јужној обали Црног мора,[51] стоји на челу античког колеги-

[48] У науци је овај живопис помињан често (уп. н. 33–37). Било је речи и о пореклу форме и функцији, као и покушаја да се проникне у замисао састављача. У трагању за смислом слике, пажње вредна опажања изнела су три аутора. Уверен да се фриз у најнижој зони нашао због функције сапрестоља, М. Кашанин (Кашанин, Бошковић, Мијовић, *op. cit.*, 27) подвлачи да су свети Методије, Никифор и Тарасије цариградски патријарси из времена иконоборства, такође да су заједно приказани и у Светој Софији цариградској. Чињеница да је то опажање, као и напомена да свете Методија, Никифора и Тарасија заједно прославља служба у Недељу православља, у каснијим истраживањима превиђано, успорила је трагање за идејама твораца жичког ансамбла. П. Мијовић (*ibid.*, 130–132) о овој слици говори уопштено. Уверен је у њен „дидактички“ смисао и настанак олтарског програма, отуд и њен, доводи у везу са чињеницом да је Сава у Жичи хиротонисао епископе Српске цркве. Б. Тодић се разматраној фресци враћа у више наврата (*Иконографска истраживања*, 33; *Топографија*, 109–110, 111–112). У разумевању њене идејне потке отишао је даље од претходника. Најкраће речено, према уверењу овог аутора, појава попрсја архијереја на овом месту скопчана је са церемонијалном (хиротонија; *Иконографска истраживања*, 33) и литургијском (*Топографија*, 112) функцијом синтронона, а чињеница да су овде приказани представници Јерусалимске и Цариградске цркве са жељом састављача да подвуче „уједињеност“ српских архијереја са васељенским епископима (*Топографија*, 112).

[49] Култ светог Фоке, колико знам, није био предмет засебног истраживања. Из онога што нам сада стоји на располагању произлази да је развијен на обалама Понта и у Цариграду. Cf. В. В. Латышев, *Византийская „Царская Минея“*, Записки Императорской академии наук по историко-филологическому отделению 12/7 (1915), 250, 253; idem, *Этюди по византийской епиграфике*, ВВ VI (1899), 344, 349. Са становишта нашег рада, пажњу привлачи то што га током XII века и другде видимо у олтарима катедралних храмова, у Калабаки или Мјачину на пример [K. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, s. V, fig. 211; Т. Ю. Царевская, *Фрески церкви Благовещения на Мячине („в Аркажах“)*, Новгород 1999, 82–83]. О представама овог светитеља уп. још Walter, *Art and Ritual*, 227; Jolivet-Lévy, *op. cit.*, 43.

[50] *Bibliotheca Sanctorum* VI (1965), col. 401; Delehaye, *Synaxarium*, col. 155–156; Н. А. Афанасьев, *Церков Духа Святого*, Париж 1972, 202–205, 208–210. Б. Тодић (*Иконографска истраживања*, 33; Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Жича*, 40; *Топографија*, 111–112) сматра да фриз у целини приказује поглаваре Јерусалимске и Цариградске цркве, али је остало нејасно на шта мисли – на светитеље са натписима или на све.

[51] Цариградски синаксар под 22. септембром разликује Фоку, епископа Синопе и великог чудотворца, од истоименог мученика с надимком Вртлар, пореклом из Синопе (Delehaye, *op. cit.*, 67–70). Коментатори су, међутим, уверени да је први само дублет другог. Cf. H. Delehaye,

Сл. 10. Свети Митрофан (фото РЗЗСК)

јума и хор представника Васељенске цркве повезује са послеапостолском епохом.[52] Хронолошки, за Фоком следи Митрофан (4. VI), епископ Византа у време Константина Великог, за чијег је епископства (306/307. до око 315), према житију, престоница из Рима пренета на Босфор. Византијски хроничари и састављачи епископских каталога за њега везују оснивање епископије („први епископ"), а хагиографска лектира уздизање Цариградске цркве на степен патријаршије („први патријарх Константинопоља"), као год што га сликари, изван сумње као утемељитеља цариградске катедре, приказују у уском кругу оснивача и прослављених поглавара цркава хришћанског света.[53] Последњи у старијем делу колегијума, свети Прокло (умро 446; 20. XI), пријатељ светог Јована Златоуста и борац против Несторија и његових присталица, заузима трон у време кад Нови Рим, окупљајући под своју јурисдикцију епархије Балкана и Мале Азије, чини кључне кораке у настојању да се оформи као надрегионално црквено средиште.[54] Личности укључене у средњовековну скупину, повезане временом и делом, представљају још јасније оцртану целину: свети Герман (12. V), свети Тарасије (25. II), свети Никифор (2. VI, 13. III) и свети Методије (14. VI) на катедри цариградских патријараха седе током VIII и IX столећа и сва четворица предводе борбу за одбрану, односно за поновно успостављање култа икона.[55] На крају, ваља запазити да на положај архијереја у склопу фриза не утиче само њихово порекло. Најодлучнији борци за култ икона, свети Тарасије и свети Никифор, стоје одмах уз горње место, Тарасије јужно, Никифор северно од нише. Очита је и намера да се патријарси иконофили повежу у целину – сва четворица налазе се у истом делу конхе и један покрај другог, само што је први, патријарх Герман, од сабораца одељен попрсјем светог Митрофана – али и да се повезивањем светитеља блиских по месту у синаксару оформе мање скупине. Последња чињеница биће разлог што се савременик Константина Великог свети Митрофан (2. јун) нашао уз светог Германа (4. јун), а свети Јаков Брат Господњи (23. октобар) уз светог Прокла (24. октобар).

*
* *

Попрсја светитеља у виду „окачених" икона, уоквирена у четвртасте рамове, или у облику imagines clipeata, срећу се у средњовековним црквама православног света често.[56] Нарочито привлачним сматра их епоха Комнина. Архијереје светитеље приказане на овај начин видимо понајпре у олтару, у манастирима као и у катедралама.[57]

Les origines du culte des martyrs, Bruxelles 1912, 198; *Bibliotheca Sanctorum* V (1964), col. 948–950; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ed. E. Kirschbaum et al., vol. 8, Rom 1976, col. 209–210 (даље: *LCI*); В. В. Латышев, *Византийская „Царская Минея"*, loc. cit. (рад C. Van de Vorst--a, *Historia vitae sancti Phocae episcopi*, на који се позива аутор, није ми доступан), сматра да је истог порекла и култ светог Фоке Морепловца, приказиваног са сидром (уп. нпр. Jolivet-Lévy, *op. cit.*, s. v; Царевская, *loc. cit.*, сл. 23; Skawran, *op. cit.*, 22, 84, 164, 167, fig. 211).

[52] Чињеница да је свети Фока једини од прелата Васељенске патријаршије у средишњем делу фриза који не спада међу поглаваре Цариградске цркве доста је необична и остаје без правог објашњења. Да је доиста могао бити схваћен као представник Васељенске цркве, говори више разлога. Прво, из састава хора види се да творац замисли жичког програма над сапрестоље, сем Јакова Брата Господњег, ставља искључиво епископе Цариграда. Друго, Цариград је несумњиво средиште штовања светог Фоке. У престоницу су његове мошти пренете још у V веку. О његовој популарности сведочи већ и то што о томе говори Јован Златоуст. У време цара Василија I у Константинопољу се подиже или се само обнавља манастир посвећен том светитељу, на европској обали Босфора (уп. н. 49. и 51). Није без значаја на уму имати и чињеницу да је Синопа у круг епархија Цариграда доспела рано. Јурисдикцију над црквама Понта, са „првопрестоном" Цезарејом, Цариград преузима на Константинопољском сабору (381), а ефективни суверенитет над њима стиче на Халкидонском сабору (451), кад је окончан процес конфедерализације pars orientalis Imperii [E. Herman, *Chalkidon und die Ausgestaltung des Konstantinopolischen Primatus*, in: *Das Konzil von Chalkidon* II, Würzburg 1953, 459–490; C. Vogel, *Unité de l'église et pluralité des formes historiques d'organisations ecclésiastiques de IIIe au Ve siècle*, in: *L'Episcopat et l'Eglise universelle* (Unam Sanctam 39), ed. Y. Congar, Paris 1962, 620–622]. На крају, у виду треба имати и могућност да је укључивање светог Фоке у фриз подстакнуто историјским приликама. Некако истовремено с падом Цариграда у руке крсташа (1204) Синопу и области око ње заузели су Турци, а владари Никеје у неколико наврата покушавали су да је поврате (Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1991, 414). Не треба сумњати да је Сава, који у Никеји борави сразмерно дуго, био упућен у та збивања.

[53] За хронике и епископске листе уп. П. В. Гидулянов, *Восточные патриархи в протоке четырех первых вселенских соборов*, Ярославль 1908, 287; за житијну лектиру Delehaye, *Synaxarium*, col. 727, 730; *Bibliotheca Sanctorum* IX (1967), col. 396–397. У том својству свети Митрофан је, ван сваке сумње, насликан у протезису цариградске Богородице Памакаристос, где га видимо у друштву одабраних представника источних и јужноиталијанских цркава (Belting, Mango, Mouriki, *op. cit.*, 58–59, fig. 70–71). Тај аспект његовог култа могао би бити разлог што је Митрофан, у средњовековној Србији сликан по изузетку, у Жичи приказан још једном, у параклису светог Стефана Првомученика (Живковић, *Жича*, 12). За светог Митрофана у уметности cf. Walter, *Art and Ritual*, 66, 87, 105; Jolivet-Lévy, *op. cit.*, 104; Belting, Mango, Mouriki, *loc. cit.*

[54] Гидулянов, *op. cit.*, 666–676, *Bibliotheca Sanctorum* X (1968), col. 1141–1150; *LCI* 8 (1976), col. 228. За ликовна сведочанства о светом Проклу cf. нпр. *LCI* 8 (1976), col. 228; Walter, *Art and Ritual*, 102, 148, 151, 230, 231; Skawran, *op. cit.*, 173; Jolivet-Lévy, *op. cit.*, 17, 37, н. 77, 66, н. 14, 105, 138, 198; Бабић, *Краљева црква*, 94, 98, црт. IX. В; Тодић, *Грачаница*, 81.

[55] V. infra.

[56] Акрабова, *op. cit.*, passim; Ђорђевић, *op. cit.*, 77–98, посебно 80–83 (са наведеном грађом и литературом).

[57] Уп. грађу сакупљену у радовима наведеним у претходној напомени. У самој Србији Жичи, по овом решењу, претходе манастири Ђурђеви ступови и Студеница (Ђорђевић, *op. cit.*, 80).

Сл. 11. Свети Јован Милостиви и свети Игњатије Богоносац (фото РЗЗСК)

И по положају у целини, пример из Жиче део је шире праксе.[58] Чиме је она све одређена не може се рећи пре систематских истраживања. Кад је наш пример посреди, није тешко сложити се са старијим истраживачима: функција синтронона главни је разлог што се појас са попрсјима архијереја нашао испод стојећих фигура.[59] Истицање угледних епископа светитеља у близини седишта црквеног поглавара спада у општа места уметности средњег века.[60] Опремајући живописом тронове у својим катедралама, архијереји Српске цркве за патроне бирају најчешће оне међу њима који су у вршењу епископске службе показали највише ревности и знамените свете оце.[61] У случајевима какви су они из Грачанице или Светих апостола у Пећи о избору одлучују захтеви личне побожности.[62] И на први поглед је, међутим, јасно да су у Жичи пресуђивали разлози опште природе. Подаци о осморици од дванаесторице светитеља нису довољни да о изворној замисли расуђујемо без ограде. На опрез, из поменутих разлога, нарочито обавезује нестанак украса нише. Држећи се онога што нам стоји на располагању, чињенице да први поглавар Српске цркве катедру на којој је седео макар једном недељно окружује представницима различитих цркава и борцима за веру, углавном браниоцима икона, на плану идеја, то јест на плану догме, у Савином избору можемо препознати три круга међусобно испреплетаних тема: 1. континуитет јерархије и видљиве цркве, 2. на њему засновано јединство „помесне" цркве и „универзалне" цркве, и 3. обавезе цркве и њеног поглавара у очувању „праве вере", то јест догматског наслеђа примљеног од апостола и утврђеног на васељенским саборима.

Према учењу ране цркве, у свету православља актуалном и данас, заједница верних у једном месту, независно од историјских и географских околности, представља „потпуну" цркву, истоветну „Телу Христовом" и

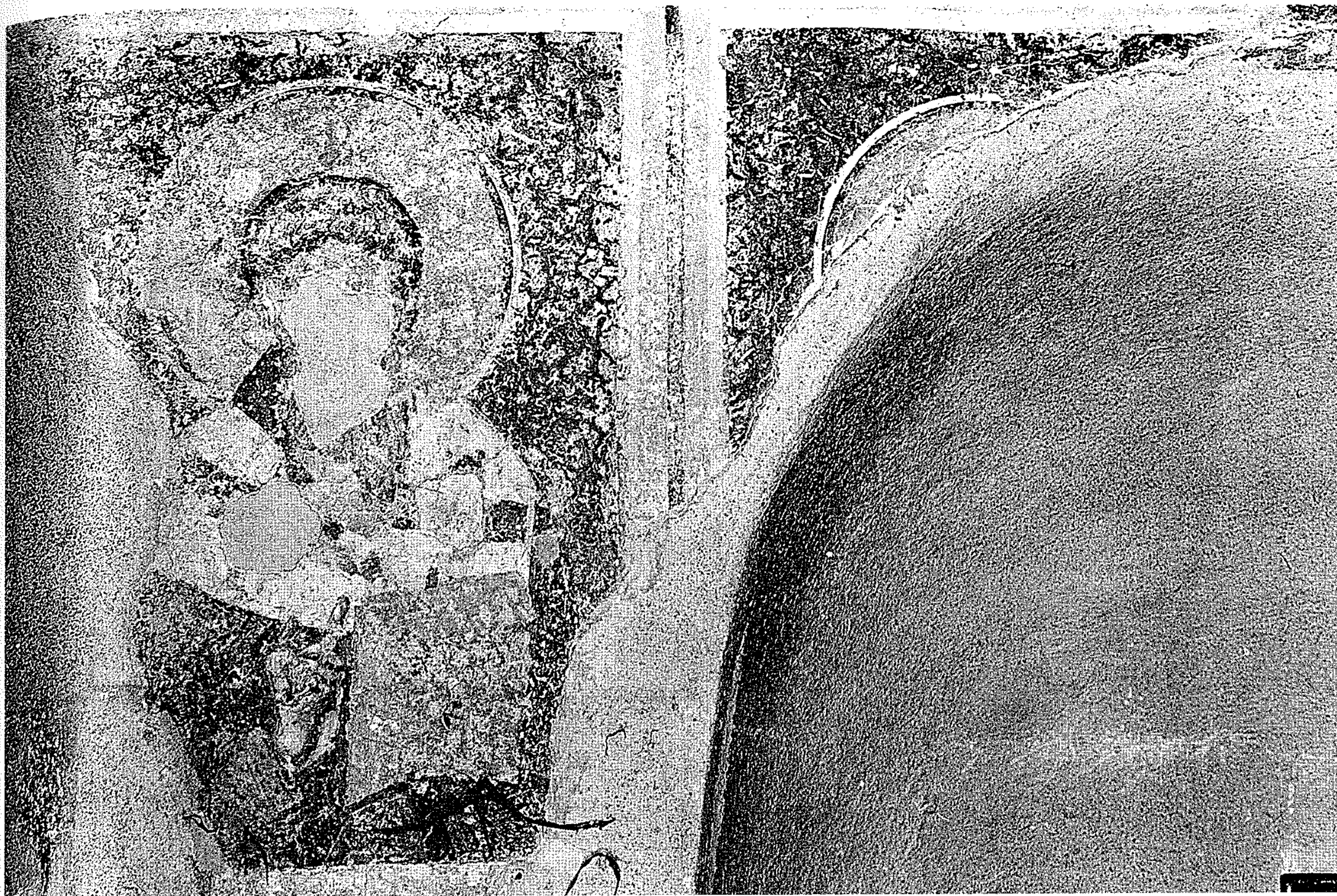
[58] Исцрпан попис те појаве не би имао смисла. Примера ради, помињем сликарство у апсидама кипарских цркава, у Лагудери, Какопетрији и Перахорију [A. H. S. Megaw, E. J. Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes*, DOP 16 (1962), 288, fig. 19; A. and J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Cyprus 1964, 53–75, 55, fig. 42.], Светог Георгија Диасоритиса на Наксосу (M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ό Διασορίτις*, in: M. Χατζηδάκης et al., *Νάξος*, Αθήνα 1989, 69, сл. 4), Светог Георгија у Старој Ладоги, у Русији (В. Н. Лазарев, *Фрески Старой Ладоги*, Москва 1960, 26–27, 35, сл. 1, 4, 15–16), грузијских цркава Успења Богородичиног у Тимотесубанију (Е. Л. Привалова, *Роспис Тимотесубани*, Тбилиси 1980, 48, рис. 6) и Ачију (Дж. Йосебидзе, *Роспись Ачи, Памятник грузинской монументальной живописи конца XIII века*, Тбилиси 1989, 19, ил. у тексту 4) или живопис у цркви Светих апостола у Пећи (v. сл. 18).

[59] У том виду, сложена у фриз, попрсја светих архијереја испод стојећих фигура јављају се знатно ређе него између првог и другог појаса. Настојање сликара да програм апсидалног украса прилагоде сапрестољу дало је решења у мањој или већој мери слична овом и на другим странама хришћанског света (v. претходну напомену: Тимотесубани и Пећ, или пример из Мјачина код Новгорода: Царевская, *op. cit.*, 32, сх. 6, сл. 5). Чињеница да су фреско-иконе смештене непосредно изнад банка пада у очи утолико више што је распоред површина у ентеријеру жичке конхе допуштао да се појас једнаке ширине, с мање програмских потешкоћа, оствари између трифоре и полукалоте. У размишљању о овом питању на уму, најзад, треба имати да Служење литургије укључује већину идеја утканих у потку фриза [Walter, *Art and Ritual*, 193–195, 198, 200–214; idem, *L'Eglise dans les programmes monumentaux de l'art byzantine*, in: *L'Eglise dans la liturgie*, Paris 1979, 323–334; idem, *Portraits of Local Bichops: a Note on their Significance*, ЗРВИ 21 (1982), 7–17 (даље: *Portraits of Local Bichops*)]. У повезаност фриза фреско-икона и намене синтронона верују М. Кашанин, П. Мијовић и Б. Тодић (v. supra н. 33–37 и 48).

[60] Radujko, *op. cit.*, 163–168, et passim (где је и старија литература).

[61] *Ibid.*, passim.

[62] *Ibid.*, 166–167



Сл. 12. Свети Епифаније Кипарски (фото РЗЗСК)

апостолској цркви, и стога идентичну свим другим црквама. Та се веза појединачне цркве са првобитном црквом у богословској мисли исказује терминима историчности и оличава помоћу доктрине о „апостолском прејемству", континуитету апостолског присуства у црквама предвођеним епископима.[63] Описујући начин на који црква и њен поглавар остварују повезаност са првобитном црквом и даровима датим апостолима, догматика разликује два начела. Прво се назива „објективним" и подразумева трајање видљиве цркве и њене хијерархије.[64] Мада се у времену остварује посредством чина епископског постављења, то јест сукцесијом нараштаја, за теологе раног хришћанства и средњег века трајање хијерархије много је више од непрекинутог низа аката рукополагања – израз је трајања историјског живота цркве у целини и повесни доказ повезаности са црквом Христових и апостолских времена.[65] Подсећање на ту чињеницу за нас је више него важно. Иако основана хиљаду и двеста година после цркве у Јерусалиму, млада Српска црква свој ауторитет такође гради на идентичности са „Телом Христовим" и повезаности са првобитном црквом. Оснивач Архиепископије и његови биографи подвлаче ову мисао систематски.[66] Настојећи да поменуту идеју образложи, архиепископ Сава у више наврата савременике и ученике подсећа на догму о прејемству и трајању епископске службе, додајући да она од њега сеже у прошлост до светих отаца, а преко њих и до апостола и Христа, потом пророка и самог Бога. У речи коју је изговорио у Студеници, тек што је као архиепископ приспео из Никеје (да поменемо најпознатији пример), Сава изриком каже: „Овај Богомсмишљени Домострој о нашем спасењу, припремљен пре векова … а то је долазак Сина Божјег нама људима, *који је од светих апостола, очевидаца Логоса, још више јавно објављен, и од богоносних светитеља подједнако потврђен, и после њих опет нама* (= Сави и његовим верницима) *предан*."[67] Фриз икона из олтарског простора у катедрали Архиепископије није повезан са апостолима – насликаним, иначе, у наосу Дома Спасова без сумње као израз догме о прејемству – но то није разлог за сумњу у уверење да је његов састављач у виду имао управо ову доктрину. Тумачење примера из Жиче са становишта места које српски архиепископи заузимају у ланцу епископске сукцесије оправдава, пре свега, функционални контекст. Полазећи од схватања које у цитираном месту помиње

---

[63] Литература о том питању изузетно је обимна. За потребе нашег рада довољно је поменути: F. Dvornik, *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of the Apostle Andrew*, Cambridge 1958, passim; J. Colson, *Le ministère apostolique dans la littérature chrétienne primitive: apôtres et épiscopes, „sanctificateur des nations"*, in: *L'Episcopat et l'Eglise universelle*, 135–169; A.-M. Javiere, *La thème de la succession des apôtres dans la littérature chrétienne primitive*, *ibid.*, 171–221 (преглед извора и отворених питања у изучавању ранохришћанске грађе у два последња рада исцрпнији него код Дворника); J. Зизиулас, *Јединство Цркве у светој Евхаристији и у Епископу у прва три века*, Нови Сад 1997, passim; idem, *L'Etre ecclésial*, Genève 1981, 113–121, 136–170 (са изворима и литературом).

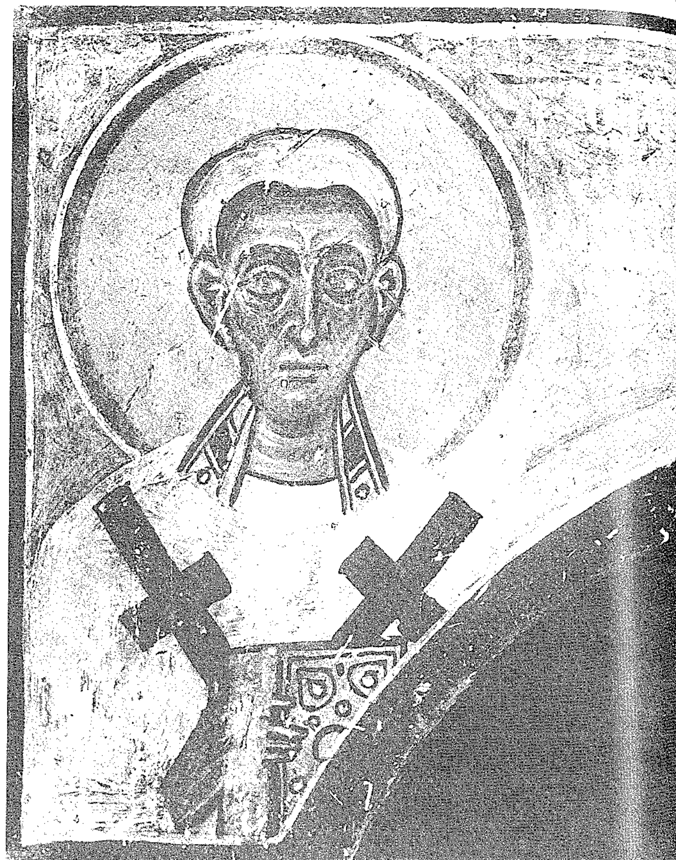
[64] О континуитету јерархије са становишта еклисиологије укратко али са важним опажањима и литературом: Zizioulas, *op. cit.*, 136–170.

[65] Уп. н. 63 и 64.

[66] А. Јевтић, *О еклисиологији Светога Саве*, in: *Студеница у црквеном животу и историји српског народа*, Београд 1987, 103–116 (= idem, *Свети Сава и косовски завет*, Београд 1992, 216–220; из разлога практичне природе рад наводимо по прештампаном издању); idem, *Богословље и духовни живот у Студеници*, in: *Осам векова Студенице. Зборник радова*, Београд 1986, 99–115 (= *Свети Сава и косовски завет*, 199–207).

[67] *Доментијан*, 124 (наведено према прецизнијем преводу А. Јевтића, *Еклисиологија Светога Саве*, 216–217).

Сл. 13. Свети Герман (фото РЗЗСК)



Сл. 14. Свети Герман, Каливија Кувара (према N. Coumbaraki-Panselinou)

архиепископ Сава, писци средњовековне Србије поглаваре Српске цркве називају сапрестолницима „светитеља“, то јест архијереја, у првом реду, дакако, светих отаца.[68] Идући корак даље, митрополит Солуна Симеон на крају средњег века каже да су се „стари ревнитељи вере“ трудили да на троновима својих катедрала виде угледне архијереје чак и након њихове смрти.[69] У прилог томе иде и састав фриза. Наглашена улога историјског чиниоца у замисли целине, околност да фриз укључује епископе раног хришћанства, позне антике и средњег века, посредно и етапе од значаја за историју цркве, то што су се у групи старијих нашли „први епископ“ прве цркве и „први патријарх“ Васељенске патријаршије, све то говори да творци жичког ансамбла у први план истичу идеју о трајању цркве и њене хијерархије. Окупљени на полукружном седишту у апсиди Дома Спасова, епископи Српске цркве упућеном посматрачу морали су изгледати као „прејемници“ прелата насликаних изнад банка, а Архиепископија као наследница цркава на чијем су челу они стајали. Није такође претерано рећи да је хронолошка структура избора ликова за који се определио састављач подређена првенствено доказивању историјске повезаности Српске цркве са првобитном црквом. У време док седи на горњем месту, окружен суфраганима или свештенством, епископ, како се зна, оличава „Тело Христово“, колегијум апостола на челу са Христом, Главом цркве.[70] У то нас, са своје стране, уверава и чињеница да је Јерусалимска црква, овде заступљена ликом светог Јакова Брата Господњег, и у позној антици и у средњем веку уживала почасни статус (ἀκολουθία τῆς τιμῆς) и била уважавана као црква из које су произашле све друге помесне цркве (ecclesia mater),[71] али и култ светог Јакова. Постављен од апостола на легендарном сабору Јерусалимске црквене општине,[72] Христов полубрат или Јаков Млађи слави се у средњем веку из два разлога, као први епископ Јерусалима, оснивач и трајни власник јерусалимске катедре, и као први епископ уопште, личност за коју се везује настанак установе епископа и помесних цркава.[73] У епископским листама Евсевија Памфиле и блаженог Јеронима Јаков је симбол епископске службе, у написима светих отаца и симбол божанског порекла првосвештеничког служења, а архијереји његови наследници.[74] Уобичајена појава у олтарима цркава света ортодоксије, Јаков Брат Господњи се због тога и другде истиче близу катедре

---

[68] Radujko, *op. cit.*, 157, н. 156 (са прикупљеним местима из извора).

[69] Migne, PG, 485.

[70] У изворима се ово поређење помиње често. Најобимнију грађу из мистагошке литературе о том питању прикупио је Архиепископ Нижненовгородский и Арзамаский Вениамин, *op. cit.*, 20–21, 173––175. Уп. такође Мирковић, *op. cit.*, 104. О еклисијалном смислу поређења епископа окруженог саслужитељима на синтронону са Христом који седи међу апостолима: Zizioulas, *op. cit.*, 119–120. За одјек тог схватања у живопису апсидалне конхе cf. Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, 11–23 et passim; P. Testini, *Osservazioni sull'iconografia del Christo in trono fra gli apostoli*, Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte XI–XII (1963), 230–300; M.-L. Thérel, *Les symboles de l'Ecclesia dans la création iconografique de l'art chrétien du IIIe au VIe siècle*, Roma 1973, 101–109.

[71] J. Heiler, *Altchristliche Autonomie und Papstlicher Zentralismus*, München 1941, 188; Vogel, *op. cit.*, 621.

[72] Хр. Гяуров, *Апостолският събор в Ерусалим*, Годишник на Духовна академия 16 (София 1956–1957), 155–172.

[73] *Bibliotheca Sanctorum* VI (1965), col. 401. Delehaye, *Synaxarium*, col. 155–156; H. Marot, *Unité de l'Eglise et diversité geographique aux premiers siècles*, in: *L'Episcopat et l'Eglise universelle*, 581; Афанасьев, *Церков Духа Святого*, 202–205, 208–210; Zizioulas, *op. cit.*, 157–159 (важни извори и корисна опажања).

[74] За епископске листе v. Eusebio, *Historia ecclesiastica*, ed. G. Bardy, Paris 1952, II, 1, 3; 23, 4; VII, 30, 9. Од места код светих отаца помињем тумачење Посланице Колошанима Јована Златоуста (Беседа XXXII, 4, PG 62, 299–329) и полемички спис светог Епифанија (*Adversus Haer-*

на горњем месту.[75] У којој мери је место светог Јакова у програму олтара везано за доктрину о пореклу установе епископа и помесне цркве на најбољи начин открива сликарство Светог Николе из Мелника (XII–XIII век), где је, непосредно изнад горњег места, приказано Постављење светог Јакова, сцена у којој Христос и апостол Петар, у присуству угледних светих отаца, благословом и приклањањем главе кандидата, првог међу хришћанима, уводе у чин епископа.[76] Примеру из Жиче ближи су, међутим, украс солунског Светог Пантелејмона (1295–1315) и Богородице Памакаристос (почетак XIV века),[77] где је Јаков у хору поглавара помесних цркава приказаних у ђаконикону, односно у протезису, заузео почасно место, у ниши пастофорија, без сумње као израз настојања да се црква Јерусалима, она Христових и апостолских времена, угради у структуру помесне цркве и прикаже као очигледан гарант апостолских извора њене мисије.

Чињеница да је хришћанство у организационој структури издељено, најпре на општине, потом на месне, самосталне и аутокефалне цркве, није у супротности са овим учењем. Одговарајући на оснивање заједница изван Јерусалима, хришћанска мисао је још за апостола доктрину о јединству цркве уврстила међу еклисијалне аксиоме. Новозаветни списи (Јн 18, 36; 1Пт 5, 4; Јев 13, 20 и др.), потом канони (Ап. 34; I вас. саб. 6; II вас. саб. 2, 3; III вас. саб. 8; IV вас. саб. 17, 28) и догматско богословље под јединством или општењем цркава (κοινόνια, communio) подразумевају заједништво и сагласност хришћана у границама читавог света.[78] За нас је нарочито важно да превладавање антитезе локалног и универзалног почива на епископу.[79] Са другим епископима у свету поглавар помесне цркве повезан је самим посвећењем. У рукоположењу архијереја, преко својих поглавара, учествују најмање две-три цркве, што епископа и његову цркву сједињује у јединствен епископат, то јест заједницу цркава расејаних „по свој васељени". На томе се темељи и епископални, то јест саборски систем, у раној цркви критеријум општења цркава,[80] од IX века и обавеза поглавара самосталне цркве да на литургији (за разлику од епископа суфрагана који помињу њега) помиње главе других независних цркава.[81] Подсећање на те податке не би имало смисла да учење према којем хришћани, иако „расејани по васељени", сачињавају једну цркву[82] не представља окосницу фриза икона из олтара Велике цркве. На унутрашњем плану сједињена већ самим чином окупљања епископа на синтронону главне катедрале и усредсређена у свом архиепископу, аутокефална Српска црква је, судећи према нашој слици, у исто време сједињена и са другим црквама, које на банку заступају попрсни ликови њихових првих или чувених архијереја.[83] Да је тумачење разматраног решења

Сл. 15. Свети Герман, Краљева црква (фото РЗЗСК)

eses, PG 41, 999 ff). Уп. такође L. Marchal, *L'Origine divine des évêques*, in: *Supplément au Dictionnaire de la Bible* II, col. 1297, 1333, Paris 1934, и A. Ehrhardt, *The Apostolic Succession in the first two Centuries of the Church*, London 1953, 35 sq.

[75] Овој теми вратићемо се другом приликом. Овде зато помињем само примере о којима ће у овом раду бити говора, онај у Нередици (В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, Москва 1973, сл. на стр. 74) и онај у Мелнику [А. Ξιγγόπουλος, *Παρατηρής εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγ. Νικολάου Μελενίκου*, Ἐπιστιμονικὴ Επετηρις Φιλοσοφηκὴς Σχολὴς 10 (Θεσσαλονίκη 1950), 115–128; Мавродинова, *op. cit.*, 14–20, сл. 12–15]. О представама светог Јакова cf. Walter, *Art and Ritual*, s. v.

[76] Ξιγγόπουλος, *op. cit.,* 115–128; Мавродинова, *op. cit.*, 14–20, сл. 12––15; idem, *Nouvelles considérations sur les peintures du chevet de l'église St. Nicolas à Melnic*, in: *Actes du XV Congrès international d'études byzantines (Athènes 1976)*, Athènes 1981, 2: *Art et archéologie. Communications*, 427––438; Walter, *Art and Ritual*, 132–133, н. 94. Смисао ове слике шире од претходних истраживача обухвата Б. Тодич, *Тема сионской церкви в храмовой декорации XIII–XIVвв.*, in: *Йерусалим в русской культури*, ed. А. Баталов, А. Лидов, Москва 1994, 36–38.

[77] За Светог Пантелејмона cf. А. Цитуриду, *Зидно сликарство Светог Пантелејмона у Солуну*, Зограф 6 (1975), 16–18. За живопис Богородице Памакаристос: Belting, Mango, Mouriki, *op. cit.*, 58–59, 60–61, fig. 68 (за Јакова), 62–69 (за архијереје у целини).

[78] Теолошком аспекту овог питања посвећена је читава литература. Наводим само четири чешће помињане студије: J. Hamer, *L'Eglise est une communion*, Paris 1962; O. Clement, *L'écclesiologie orthodoxe comme écclesiologie de communion*, Contacts 20 (1968), 10–36; Y. Congar, *De la communion des églises à une écclesiologie de l'Eglise universelle*, in: *L'Episcopat et l'Eglise universelle*, 227–260 (поглед на грађу са становишта Католичке цркве); Зизиулас, *Јединство Цркве.* Одјеке ове доктрине на збивања у организационој структури цркве у времену прате Marot, *op. cit.*, 565–596, нарочито III, IV и V поглавље, и Vogel, *op. cit.*, 591–636. За канонски аспект овог питања укратко Н. Милаш, *Православно црквено право*, Београд 1926, 223–225; Т. Събев, *Самостойна народностна църква в средновековна България*, София 1987, 221–226. За шири осврт уп. студију V. Pheidas, *L'Eglise locale – autocéphale ou autonome – en Communion avec les autres Eglises. Autocéphalie et communion*, in: *Eglise locale et Eglise universelle*, Chevetogne 1968, 35–58.

[79] Зизиулас, *Јединство Цркве*, passim, нарочито 123–150 и 178–190.

[80] J. Ziziuoulas, *The Developement of Conciliar Structures to the First Ecumenical Council*, in: *Councils and the Ecumenical Movement* (World Council Studies 5), Geneva 1968, 34–51.

[81] О том питању говоре 14. и 15. правило тзв. двократног, Цариградског сабора (861). Уп. Н. Милаш, *Правила (κανόνες) Православне цркве с тумачењем*, Нови Сад 1896, 289–291. Cf. такође Събев, *op. cit.*, 224, и Pheidas, *op. cit.*, 45. О литургијској рецепцији те норме cf. E. Melia, *Les Diptiques pour l'Eglise et leur signification ecclésiastique*, in: *L'Eglise dans la liturgie*, 209, 229, 216–217, 227–229.

[82] Зизиулас, *Јединство Цркве*, 178–190.

[83] Упркос сразмерно доброј очуваности целине и усредсређености замисли на идеју континуитета и општења међу црквама, фриз фреско-икона изнад банка у Жичи не допушта да у размишљању о првобитном украсу нише изнад горњег места, вероватног идејног фокуса слике, будемо одређени. Од тема које се у уметности средњег и позног византијског доба на овом месту понављају у Жичи се, с обзиром на иконографски контекст, могу очекивати три решења: фигура Христа свештеника (Нередица) или Христа на престолу (манастир Проток у Смоленску, Спас Преображења на Иљиној улици

Сл. 16. Мјачино (Аркажи), сликарство олтарске апсиде (према В. Н. Лазареву)

са тог становишта разложно, види се из писаних извора. Архиепископ „све српске земље и поморске“ ту доктрину сматра више него важном. Истраживања еклисиологије светог Саве одавно су показала да први поглавар Жиче на цркву гледа очима ранохришћанске мисли, у којој евхаристијска еклисиологија, с њом и свест о јединству, канонском и онтолошком, заузима средишње место.[84] Нестанак натписа уз ликове архијереја са бочних зидова олтара у највећој мери отежава праћење унутрашњег садржаја управо овог аспекта његове првобитне замисли. Уколико се у попрсјима у источном травеју одиста крију епископи Антиохије, Александрије и Кипра, то би значило да састављач у виду има јединство Српске цркве са црквама православног Истока у ширем смислу. Положај који у целини заузимају представници Јерусалима и Цариграда уверава нас, и мимо ове недоумице, да је првенство дато вези Архиепископије са двема најугледнијим црквама света ортодоксије. Истицање јединства са Јерусалимском црквом биће у служби подсећања на еклисијалне изворе идентитета нове цркве. С друге стране, околност да скупину архијереја приказаних изнад банка (оставимо ли по страни Јакова) чине један суфраган и шест поглавара Цариграда, те да су се првојерарси Новог Рима нашли непосредно уз горње место, привлачи пажњу и сама за себе. Трагајући за мотивима који су подстакли настанак овог решења, природно је најпре уочити разлоге опште природе. Још од Халкидонског сабора (правило 17) Константинопољ ужива статус приматске катедре.[85] После црквеног раскола (1054) на Цариград је прешло „васељенско првенство“, па се на састав фриза икона фресака из Жиче може гледати као на израз канонских прилика у цркви на Истоку. Примамљивије, ипак, звучи помисао да је средишњи део фриза настао под утицајем околности, црквенополитичких и политичких, из времена првог осликавања Жиче. Како се зна, Архиепископија је статус аутокефалне цркве стекла уз пристанак и учешће Васељенске патријаршије.[86] Столећима у сенци политичке доминације Новог Рима, а црквеноjуридички подложна Охриду, Србија је у слому Византије почетком XIII века (1204) видела прилику, с једне стране, за успон у круг земаља највишег ранга и, са друге, за црквено осамостаљење.[87] У прилог њеним амбицијама ишли су антагонизми

у Новгороду), портрет архиепископа Саве или часна трпеза, дакако са Христом агнецом и путиром. У избору за који се одлучио састављач слике о којој је реч најмање је основа за последњу могућност, али се ни она не може искључити: повезивање Служења литургије и горњег места, остваривано најчешће баш на поменути начин, сликањем „светог престола“ у ниши која служи и као наслон катедре, спада у често понављана решења уметности византијског круга (Radujko, *op. cit.*, 165; опширније на другом месту). Следећи основну замисао састављача фриза – јединство међу црквама – у жичкој апсидалној ниши најлакше је замислити портрет оснивача Српске цркве. У прилог тој могућности ишле би и чињенице са стране. Прво, цркве Јерусалима и Цариграда заступљене су такође ликовима својих првих епископа. Друго, истицање портрета оснивача цркве изнад горњег места у његовој катедрали практикује се на широким просторима хришћанског света. У самој Србији то је решење поновљено, тек коју годину пре но што је аутокефалија цркве у Србији установљена, у Ризи Богородице у Бијелој (Ђурић, *Византијске фреске*, 29, н. 28; idem, *„Престо светога Саве“*, in: *Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности*, књ. 53, Београд 1972, 99, са литературом; у даљем тексту: *„Престо светога Саве“*). Напослетку, на тај би се начин логично могла објаснити чињеница да у живопису старијег дела Дома Спасова није пронађен портрет првог поглавара Српске цркве, упркос томе што се сликари с почетка треће деценије XIV столећа према програму из времена архиепископа Саве односе с највећом пажњом. Све то, међутим, није довољан разлог да се одбаци прва могућност. Идеја континуитета и сама по себи укључује као исходиште предања у цркви Христа, иначе јединог правог епископа и јединог истинског поглавара цркве и сопственика катедре, места са којег архијереј председава скупу верних.

[84] А. Јевтић, *Из богословља Светога Саве (Жичка беседа Светога Саве о правој вери)*, in: *СНСС*, 212–280 (прештампано in: *Свети Сава и косовски завет*, 42–173; даље: *Жичка беседа Светога Саве*; цитирано према новом издању); idem, *Еклисиологија Светога Саве*, 208–236; idem, *Богословље и духовни живот у Студеници*, 173–207.

[85] P. Polakis, *Historical Presuppositions of the Primacy of the Bishop of Constantinople*, Athens 1954, passim (са изворима и литературом).

[86] Д. Оболенски, *Шест византијских портрета*, Београд 1991, 152, 154, 155–157; Б. Ферјанчић, *Србија и византијски свет у првој половини XIII века (1204–1261)*, ЗРВИ 27–27 (1989), 103–148 (оба рада са старијом литературом).

[87] О околностима у којима је Српска црква настала, уз радове наведене у претходној напомени, уп. још: Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве* I, Диселдорф 1978, 78–91; Д. Богдановић, *Преображај Српске цркве*, in: *Историја српског народа* I, Београд 1981, 315–320; Б. Ферјанчић, *Автокефалност Српске цркве и Охридска архиепископија*, *СНСС*, 65–72; М. Петровић, *Историјско-правна страна Хоматијановог писма „најпречаснијем међу монасима и сину великог жупана Србије кир Сави“*, in: *Студенички типик и самосталност Српске цркве*, Београд 1986, 45–80, et passim; Б. Ферјанчић, Љ. Максимовић, *Свети Сава и Србија између Епира и Никеје*, in: *Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији*, 13–26.

Никеје и Епира,[88] најмоћнијих међу државама створеним на рушевинама Империје. Поткрај друге деценије XIII столећа били су већ јасно уочљиви заједнички интереси Србије и Никеје. Обема на путу стоје Епир Анђела и Јустинијана Прима. Попут цара Никеје, епирски деспоти, потом василевси, одушевљени су сном о рестаурацији Царства, само што они своје претензије граде уз помоћ архиепископа Охрида.[89] Разуме се, то није остало без утицаја и на канонске и политичке прилике у цркви.[90] У жељи да спречи негативне последице распада Царства, патријарх Манојло I Харитопул Сарантин (1217–1222) почиње својој титули да додаје епитет „васељенски" и да надлежности Цариграда шири преко граница његове изворне јурисдикције, сматрајући се надлежним за цркве на читавој територији разорене Империје.[91] Из свих ових разлога Сава се, у потрази за аутокефалношћу, запутио у Никеју, где је, у августу 1219, најпре хиротонисан за епископа, а потом постављен на чело аутокефалне Српске цркве, установљене на основу одлука патријарха Манојла и синода Васељенске цркве, и уз сагласност Теодора I Ласкариса.[92] Осмотрена у светлу ових чињеница, одлука архиепископа Саве да уз банк са којег је председавао својој цркви оформи кулису испуњену превасходно ликовима поглавара Васељенске патријаршије изгледа очекивана. У време рада на фрескама Жиче Србија је још под утиском осамостаљивања цркве. Била је то прилика, вероватно прва, да се средствима слике подсети на околности, нама се чини и на услове под којима је аутокефална Архиепископија настала. Познато је да се самосталност обласним црквама признаје само уколико се оне заклетвом обавежу да ће са постојећим црквама остати у јединству.[93] Преведено на језик права, ово се решење, отуда, може посматрати и као израз погледа на легитимитет установљења аутокефалне Српске цркве, као ликовна формулација односа „мајке цркве" и „цркве кћери". „Мати црква", у овом случају Цариградска патријаршија, једини је законити чинилац стицања аутокефалности.[94] Напослетку, Жича је за Никеју (од 1261. за Цариград), изгледа све до последње четвртине XIII века, везана и правно. У преговорима са патријархом Манојлом Сава је изборио предуслов фактичке самосталности, сагласност да српски епископи сами бирају и освећују архиепископа, али је аутокефалност Српске цркве de jure остала ограничена обавезом да се цариградски патријарх на богослужењу помиње „први".[95]

Ослоњено на ранохришћанску и средњовековну мисао о цркви, решење из првог појаса жичког олтара није ни као иконографска појава непознато. Одјеке мисли о цркви у иконографији овога типа пратимо (на површинама везаним за сапрестоље или у олтару у ширем смислу) још од V столећа. А. Грабар, после њега и други аутори, разликује у сачуваној грађи два главна варијетета.[96] Пример за први пружају представе суфрагана Миланске архиепископије на престолима у најнижем појасу првобитног украса у апсиди цркве San Ambrogio у Милану (позна антика)[97] и сликана аркада између синтронона и појаса стојећих фигура у олтарској апсиди Светог Ахилија на острву Аилу (985/986–990), престоници „бугарског" цара Самуила, под чијим су луковима исписана имена владика и називи „тронова", то јест епархија подложних Охриду.[98] За потку оба имају статус помесне цркве, њену самосталност и територијални опсег, без сумње и унутрашње јединство и хијерархијски поредак у „Бугарској патријаршији" и Миланској архиепископији.[99] О другом типу решења на најбољи начин сведочи сликарство најниже зоне олтарског простора у охридској Светој Софији (1045–1056),[100] где су у идејну целину повезане фигуре светих првојераха самосталних и аутокефалних цркава православног света (међу осталим, светог Ћирила и светог Климента Охридског) и петорице на Истоку штованих папа Рима. Насупрот решењима прве групе, живопис Свете Софије у први план истиче однос помесне и универзалне цркве, доктрину о јединству, канонском и онтолошком, цркава хришћанског orbisa.[101] Размишљање о ангажованом смислу фриза фреско-икона из Жиче оправдава чињеница да ни ова решења нису мотивисана искључиво разлозима начелне природе. Слике из Преспе и Охрида речит су доказ утицаја политике у овој сфери. Украс над сапрестољем у Светом Ахилију скопчан је са плановима цара Самуила,

---

[88] Острогорски, *op. cit.*, 400–416; A. D. Karpozilos, *The Ecclesiastical Controversy between the Kingdom of Nicea and the Principality of Epiros*, Thessaloniki 1973, passim, нарочито 15–45; Петровић, *op. cit.*, passim; Ферјанчић, Максимовић, *op. cit.*, passim.

[89] Острогорски, *loc. cit.*; Karpozilos, *loc. cit.*

[90] Karpozilos, *op. cit.*, 40–69 et passim; Петровић, *op. cit.*, passim, нарочито 52–71.

[91] Karpozilos, *op. cit.*, passim; Петровић, *op. cit.*, 58–71.

[92] *Доментијан*, 126; *Теодосије*, 135. Уп. и Слијепчевић, *op. cit.*, 78–91; Оболенски, *op. cit.*, 152, 154, 155–157; Ферјанчић, Максимовић, *op. cit.*, passim.

[93] Милаш, *Православно црквено право*, 226; Pheidas, *op. cit.*, 145 sq; Събев, *op. cit.*, 221–226.

[94] О канонској потки односа „мајке цркве" и „цркве кћери" cf. Б. Гардашевић, *Каноничност стицања аутокефалности Српске цркве 1219. године*, *СНСС*, 33–77, 50–52; Pheidas, *op. cit.*, 145 sq. Разлог више за размишљање у овом правцу био би протест охридског архиепископа, познатог канонисте Димитрија Хоматијана, који, устајући у одбрану својих права, већ у мају 1220, у писму упућеном Сави, доводи у питање легитимитет успостављања аутокефалије на територији подложној Охриду. Уп. Г. Острогорски, *Писмо Димитрија Хоматијана Светом Сави и одломак Хоматијановог писма патријарху Герману о Савином посвећењу*, in: *Светосавски зборник*, књ. 2, Београд 1938, 91–125. О политичким и канонским аспектима тог питања, са новим закључцима и критичким освртом на литературу, последњи Петровић, *op. cit.*, passim, особито 71–80. Чињеница да Сава при састављању слике наглашава везу са Цариградом, а да приликом прилагођавања византијских зборника канонског права за потребе Српске цркве одстрањује сва места у којима се васељенским претензијама Цариграда даје јуридичка основа само је привидно противречна. Језиком слике Сава јасно подвлачи еклисијалну и историјску потку односа Српске цркве и Васељенске патријаршије. Подређеност Цариграду, у црквеноправном смислу, у опреци је не само са Савиним погледима на бит цркве него и са садржајем аутокефалије.

[95] *Доментијан*, 183. О помињању поглавара „мајке цркве" на литургији као чиниоцу ограничења аутокефалије cf. Гардашевић, *op. cit.*, 18–19, 36–37.

[96] A. Grabar, *Les peintures murales dans le choeur de sainte Sophie d'Ochrid*, CA XV (1965), 157–265 (даље: *Les peintures*); idem, *Deux témoignages archéologiques sur l'autocéphalie d'une église: Prespa et Ochrid*, ЗРВИ VIII/2 (1964), 163–168 (даље: *Deux témoignages*); Ђурић, *Византијске фреске*, 10; Walter, *Portraits of Local Bichops*, 7–17.

[97] P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai piú antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino 1966, 68–71, fig. 91–93; Grabar, *Deux témoignages*, 166, fig. 1; Walter, *Portraits of Local Bichops*, 9.

[98] Grabar, *Deux témoignages*, 163–166, 168 (са старијим натписима); N. K. Μουτσόπουλος, *Ἀνασκαφὴ τῆς Βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Ἀχιλλείου*, Θεσσαλονίκη 1969, 150–156, εἰκ. 32–36.

[99] Grabar, *Deux témoignages*, loc. cit.

[100] Grabar, *Les peintures*, loc. cit.; idem, *Deux témoignages*, 166–168; Ђурић, *Византијске фреске*, 10; за портрете словенских архијереја уп. Ц. Грозданов, *Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности*, ЗЛУ 3 (1967), 53–55; Walter, *Portraits of Local Bichops*, 15–16.

[101] Cf. претходну напомену.

заокупљеног стварањем „бугарске" империје, док је решење из Свете Софије израз црквенополитичке оријентације из времена кад је наследница Самуилове патријаршије Охридска архиепископија, после слома синова злосрећног владаоца, постала чинилац обнове византијске власти у границама своје дијецезе.[102] Решење из Жиче, очито је по свему, следи обрасце добро познате уметности византијске сфере утицаја. У погледу места које заузима у целини, оно има широк круг паралела. Тематику везану за трон епископа између банка и стојећих фигура, сем San Ambrogio-a, имају равенске цркве V и VI века (портрети месних архијереја), доцније и катедрала на Преспи, Свети Марко у Венецији (XIII век), катедрала на Торчелу (1031) и Риза Богородице у Бијелој (до 1219) или Нередица (1199).[103] Одјеци овог решења срећу се током средњег века и у здањима без банка и горњег места. У апсидама двеју кипарских цркава – Панагије Аракиотисе у Лагудери (1192) и Светих апостола у Перахорију (1160–1180) – у зони испод стојећих фигура видимо попрсја патрона локалне цркве, проповедника хришћанства на острву или у свеце уврштених прелата аутокефалне Кипарске цркве.[104] Формом, положајем у целини и, оним што је најбитније, идејном потком Жичи су најближи (нешто старији и нешто млађи) примери из цркве Благовештења у Мјачину (Аркажи) код Новгорода (око 1189; слика 16), Тимотесубанија (1206–1210; слика 17) и Светих апостола у Пећи (око 1261; слика 18), где катедру на горњем месту, слева и здесна, такође уоквирују бисте светих епископа, у Пећи, под утицајем Жиче, уписане у квадратна поља, вероватно иконе.[105] Заједништво локалне цркве и цркава „расејаних по свету", уткано у потку овог решења, има корене у уметности IX века, у мозаицима цариградске Свете Софије, али је у склопу о којем говоримо први пут остварено у олтару охридске катедрале.[106] Од XI века та тема постаје опште место украса најисточнијег дела православне цркве. Сава се за њу занимао још у време живописања Студенице.[107] Јасно је и да у намени Жиче треба видети разлог што слика из њеног олтара, по развијеној форми и стога што је остварена у виду целине за себе, у каснијој српској уметности нема правог следбеника. На крају, разложно је у сличности решења из главних катедрала Охридске и Српске цркве препознати стицај прилика. Архиепископ Лав, ктитор живописа у Светој Софији, и млади српски архиепископ делују у сличним условима. Историјски тренутак био би главни разлог што учени поглавар Охрида, као и оснивач Српске цркве, подвлачи у првом реду заједништво своје архиепископије са Васељенском патријаршијом.[108]

Описивано као својство организације, у историји се јединство цркве и трајање јерархије манифестују првенствено у јединству и континуитету вере. Иако постоје самостално, помесне цркве су сагласне у исповедању вере, вршењу тајни и међусобно повезане канонским јединством, а то значи и узајамним признавањем хијерархије. Трајање епископског посвећења од апостолских времена подразумева, са своје стране, трајање догматског предања. Са правоверјем се еклисиологија преплиће у раном хришћанству и средњем веку.[109] Потврде за то није тешко наћи ни у српским изворима. Пажњу нарочито заслужује једно место у Житију светог Саве од Доментијана, где учени писац и монах праву веру приказује као постулат мисли о цркви и критеријум епископског достојанства, као норму којом се архиепископ Сава руководи при избору поглавара помесних јединица своје цркве: изабравши људе „од ученика својих", вели Доментијан, „богоразумне и богобојажљиве и часне људе, који су способни управљати људе *по божанском закону и по предању светих апостола и чувати правила Светих Богоносних Отаца*, и посветивши их, учини их епископима" и „*заповеди им да са сваком богобојазношћу и са вером чистом* (= православном) *непорочно ходе* (= владају се) *и да о свему ревнују по новоме закону Христовом и по предању Светих Апостола*" (подвукао М. Р.).[110] Груписање противника јереси уз синтронон Велике цркве нема обавезно за полазиште нарочит смисао. Борцима за иконе први српски архиепископ и иначе је наклоњен.[111] Све друго што нам стоји на располагању говори да „тополошки" чинилац, важан за разумевање претходне две теме, ни овде не треба занемарити. Најстарије међу епископским седиштима скопчано је и функцијом и идејном потком са улогом догме у животу цркве. На литургији оглашених,

---

[102] Grabar, *Les peintures*, loc. cit.; idem, *Deux témoignages*, passim; Ђурић, *Византијске фреске*, 10; Walter, *Portraits of Local Bichops*, 15–16. За цркву Светог Ахилија уп. још корисна опажања И. Снегарова, *История на Охридската архиепископия* I, София 1995², 22–23.

[103] За Равену cf. F. W. Deihmann, *Contributi all'iconografia e al significato storico dei mosaici imperiali in San Vitale*, Felix Ravenna, ser. 3, fasc. 9 (LX) (1952), 15; за Преспу v. н. 96, 97 и 102; за Светог Марка v. O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig*, Baden bei Wien 1935, 12–13, Ab. 1; S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1944, 19, Tav. I, II; Ђурић, *„Престо светога Саве"*, 101; за Торчело уп. A. M. Damigella, *Problemi della Cattedrala di Torcello, II – I mosaici dell'abside maggiore*, Commentari XVIII/4 (1967), 281; Ђурић, *op. cit.*, 100; за Бијелу уп. Ђурић, *Византијске фреске*, 29, н. 28, и *„Престо светога Саве"*, 99; за Нередицу v. Лазарев, *loc. cit.*, сл. на стр. 74.

[104] Megaw, Hawkins, *op. cit.*, 288, fig. 19; A. and J. A. Stylianou, *op. cit.*, fig. 42. У склопу расправе о портретима локалних епископа о овим примерима расправљају S. Tomeković, *Les évêques locaux dans la composition absidale des saints officiant*, Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher 23 (1981), 75–76; Walter, *Portraits of Local Bichops*, 14; Ch. Konstantinidi, *Le message idéologique des évêques locaux officiants*, Зограф 25 (1996), 39–44 (са другим примерима)

[105] За Мјачино v. Царевская, *op. cit.*, 32, сх. 6, сл. 5; за Тимотесубани Привалова, *op. cit.*, 48, рис. 6 (пример би могао бити предмет посебне пажње, јер су уз нишу, као још понегде у кавкаском региону, у Ахтали на пример, истакнути епископи Рима свети Климент и свети Силвестар). Појединост о којој је реч у Светим апостолима није у науци помињана.

[106] Walter, *Portraits of Local Bichops*, 13–17, нарочито 13–14, где је и старија литература.

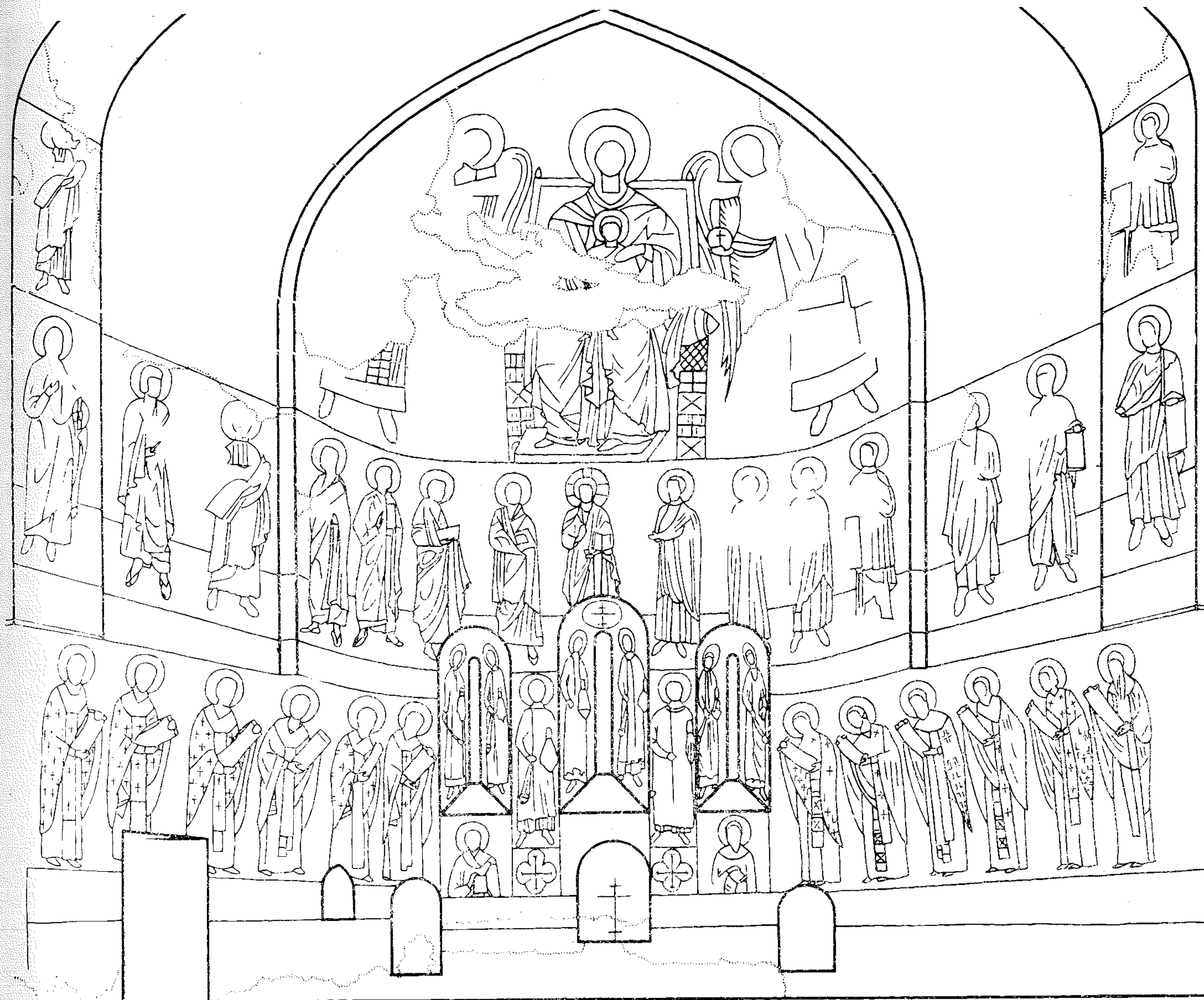
[107] Бабић, Кораћ, Ћирковић, *op. cit.*, 65–68 (Бабић).

[108] О превласти цариградских патријараха у олтарском програму Свете Софије говоре Р. Љубинковић, *Света Софија у Охриду. Конзерваторски радови на цркви Свете Софије у Охриду*, Београд 1955, 15, и (потпуније и документованије) С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, ЗРВИ VIII/2 (1964), 365–369. Не може се до краја искључити ни могућност да живопис источног дела охридског храма у настанку жичког решења има активну улогу, да је био познат ако не сликарима светог Саве, онда људима из његове близине. Све до стицања аутокефалности Охрид је седиште црквеног поглавара већине православних поданика рашких великих жупана, потом и краља Стефана Првовенчаног. J. Калић, *Црквене прилике у српским земљама до стварања архиепископије 1219. године*, in: *СНСС*, 27–52.

[109] Зизиулас, *Јединство Цркве*, passim, нарочито 178–190.

[110] *Доментијан*, 126.

[111] У Студеници су, сем чувеног монаха мученика светог Стефана Новог (северозападни носач куполе) и светих песника, Јована Дамаскина, односно Теодора и Теофана Грапта (јужни вестибил), насликана тројица од четворице цариградских патријараха иконофила: Герман, Тарасије, Никифор и Методије. Уп. Петковић, *Студеница*, 58; Бабић, Кораћ, Ћирковић, *op. cit.*, 65–68 (Бабић); у олтару Жиче се у уском кругу фронтално стојећих архијереја појављује Јован Дамаскин, а у кули свети Теодор Студит (Живковић, *op. cit.*, 12, 13, 14–17).



Сл. 17. Тимотесубани, сликарство олтарске апсиде (према Е. Приваловој)

у целини посвећеној „Божјој речи", епископ, како смо рекли, на горњем месту седи или стоји у време читања јеванђеља и апостола. У раној цркви и раном средњем веку одавде и проповеда.[112] С друге стране, надлежност у домену бриге за ширење и чување вере, власт учења (potestas magisterii, ἐξουσία διδακτική) и сведочења истине (traditio veritatis), спада у круг основних, спочетка искључиво епископских прерогатива.[113] Ради излагања које следи посебно треба нагласити да је учење о дидактичком ауторитету епископа развијено као одговор на појаву јереси,[114] такође да је борба против кварења вере оставила трага и у мистагошким тумачењима функције горњег места. Објашњавајући разлоге присуства епископа на својој олтарској катедри у време читања јеванђеља, свети Герман Цариградски у *Historia ecclesiastica* каже дословце: епископ „потврђује веродостојност онога што се чита, као потпис анђела, и супротставља га јересима демонских непријатеља".[115] Сведочења српске грађе о овом питању нису ни приближно одређена, али је, и поред тога, извесно да наведена схватања српском ученом човеку средњег века нису непозната. У изворима се престо поглавара Архиепископије, потом Патријаршије, назива „престолом просветитељства", а није неважно ни то што се наши писци улози епископа у борби против јереси враћају најчешће баш у описима ступања поглавара Српске цркве на трон.[116]

Од осморице препознатих светитеља у круг бораца против јеретика спадају њих петорица: Прокло, Герман, Тарасије, Никифор и Методије. Чињеница да су чак четворица међу њима иконодули, те да је место уз катедру дато светим Тарасију и Никифору, сведочи да Сава посебно

---

[112] За функцију горњег места уп н. 1. Повезаност седишта и „службе речи" потврђује и украс епископског престола на горњем месту: cf. H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, 196–197.

[113] У историји се, иначе, пуномоћ архијереја у овој сфери преноси примањем „благодати истине" у чину епископске сукцесије (cum episcopatus successione charisma veritatis certum acceperunt).

[114] Зизиулас, *Јединство Цркве*, 178–190.

[115] St. Germanus of Constantinople, *On the Divine Liturgy*, ed. P. Meyendorff, Crestwood, N. Y. 1984, 61–63.

[116] О „просветитељској", то јест „учитељској" функцији епископа као теми српских извора опширно ће бити речи другом приликом. Овде као пример реторичког изједначавања епископске службе са „престолом просветитељства" помињем Теодосијев (*op. cit.*, 135) опис избора Саве I за архиепископа. Неколико примера из извора који потврђују опажање да српски писци обавезе епископа у домену бриге за праву веру помињу у склопу приповести о устоличењу сабрао је В. Мошин, *Сербская редакция синодика в неделю православия. Анализ текстов*, Византийский временник 16 (1959), 370, н. 153 (даље: *Анализ текстов*). Тесна повезаност катедре и учења о чувању предања разлог је што сликарство Жиче представља само један у низу доказа утицаја те доктрине на замисао украса уз епископски престо. У нешто другачијем виду, у српској уметности ту тему укључују живопис везан за архијерејски трон у Богородици Љевишкој и онај у пећким Светим апостолима (детаљно о томе другом приликом).

Сл. 18. Свети апостоли у Пећкој патријаршији, живопис олтарске апсиде (фото РЗЗСК)

важном сматра борбу за култ икона. Занимање оснивача Српске цркве за браниоце икона може изгледати разумљиво и само по себи: тријумф иконофила се још од XI века изједначава са тријумфом православља. Помније учитавање у историју овог решења и прилике под којима је ентеријер Велике цркве први пут украшен фрескама наводи на закључак да је појава светих Германа, Тарасија, Никифора и Методија у жичком фризу – као и слика у целини – мотивисана посебним разлозима.

У сразмерно широком кругу личности које су ореол светитељства стекле борећи се за штовање икона патријарси Цариграда заузимају нарочито место. У њиховим житијима историја тријумфа правоверних прати се у својој официјелној равни, при томе и у светлу догађаја од пресудног значаја за исход кризе.[117] Колегијум иконофила из жичког олтара, посматран на овај начин, сажима повест иконоборачке кризе у целини. Иконе светих Германа, Тарасија, Никифора и Методија оличавају све њене етапе, тројица последњих другу, „херојску" фазу. На почетку ове „историје" стоји свети Герман, митрополит Кизика, који цариградским троном управља између 715. и 730. Упркос томе што је његов отпор покретачу гоњења на иконе Лаву III дошао са закашњењем и што је био благ, апологети су још крајем VIII и почетком IX века створили мит и о Герману почели да говоре као о срчаном противнику јереси.[118] Па-

[117] А. И. Андреев, *Герман и Тарасий, патриархи Константинопольские*, Сергиев Посад 1907; J. M. Hussey, *The Orthodox Church in the Byzantine Empire*, Oxford 1986, 34–65 (с најважнијом литературом); G. Dagron, *L'Iconoclasme et l'etablissment de l'Orthodoxie*, in: *Histoire de Christianisme des origines à nous jours* IV, Paris 1993, 93–165; Д. Е. Афиногенов, *Константинопольский патриархат и иконоборческий кризис в Византии (784–847)*, Москва 1977, passim.

[118] Уп. н. 45–47. Андреев, *op. cit.*, 6–38; L. Lamza, *Patriarch Germanos I von Konstantinopel*, Würzburg 1975, passim; Hussey, *op. cit.*, 34–38; Афиногенов, *op. cit.*, 11–14.

тријарх Тарасије (784–806), Германов прејемник у ланцу правоверних прелата Васељенске цркве, предводи први значајан успех иконофилске струје. Са царицом Ирином, мајком Константина VI, иницирао је II никејски, то јест VII васељенски сабор, на којем је иконоборство осуђено као јерес, а култу икона враћен легитимитет и обезбеђено му трајање током идуће три деценије.[119] Патријарх Никифор (806–813), сродник Тарасијев и његов наследник на трону, стоји на челу борбе за штовање икона у време рестаурације иконоклазма под Лавом V Јермененином. У сукобу са царем и његовим истомишљеницима Никифор је показао ванредну храброст и остао при својим уверењима. Због ревности с којом је устао у заштиту икона и против мешања василевса у питања цркве збачен је са трона и прогнан.[120] Време које патријарх Методије,[121] најмлађи међу иконофилима из жичког фриза, проводи на престолу (843–847) спада међу највише слављене епохе у историји Византијске цркве. У почетак овог кратког раздобља пада поновно успостављање култа икона (11. марта 843). У знак сећања на овај догађај црква на Истоку и данас прву недељу Великог поста слави као Недељу православља, током које, на веома свечан начин, читајући Синодик православља (строго редиговани зборник догматских одлука васељенских сабора, у коме се излаже права вера и наводе грешна и лажна учења, благосиљају праведници, а проклињу јеретици), оглашава „истину“ и од себе одлучује све оне који ту „истину“ не признају.[122]

Зашто се патријарси иконофили у Жичи јављају у виду нарочите скупине? Зашто оснивач Српске цркве између толиких чувених бранилаца икона уз своју катедру истиче баш њих?[123] И поред доказа да се Сава и његови сликари при састављању фриза ослањају на синаксар,[124] одговор на прво питање не треба тражити у календару. Цариградски патријарси иконофили помињу се заједно тек у две врсте извора, у епископским листама и у Синодику. Са извесношћу, међутим, можемо тврдити да је подстицај за њихово приказивање у виду колегијума какав видимо у Жичи пружио последњи документ. За разлику од спискова црквених поглавара, у којима се Герман, Тарасије, Никифор и Методије помињу са другим првојерарсима Цариграда, почев од оснивања цркве у Византу у одељку Синодика посвећеном иконоборачкој кризи правоверни патријарси најмање се у два маха наводе као скупина за себе. Тако је већ у првој, грчкој редакцији (крај IX века), где се Герман, Тарасије, Никифор и Методије као нарочит хор помињу у оквиру возгласа вечна памет: „Γερμανοῦ, Ταρασίου, Νικηφόρου και Μεθοδίου τῶν ὡς ἀληθῶς ἀρχιερέων Θεοῦ καὶ τῆς ὀρθοδοξίας προμάχων καὶ διδάσκαλων, αἰωνία ἡ μνήμη“,[125] а у склопу проклињања противника учења о иконама у друштву првих њихових настављача на трону Васељенске цркве: „Ἄπαντα τὰ κατὰ τῶν άγιον πατριαρχων Γερμανοῦ, Ταρασίου, Νικηφόρου και Μεθοδίου, Ιγνατίου, Φοτίου γραφέντα ἤ λαληθέντα, ἀνάθεμα.“[126] Сава и његови сликари наведене статије свакако знају у оригиналу. За нас је, међутим, још важније да су оне православним Словенима средњег века и иначе биле добро знане: бугарске, српске и руске редакције Синодика у преводу ових места не одступају, бар не суштински, од грчког изворника. У апологетској статији Пљеваљског рукописа (1284–1290) читамо: „**Германоу, Тарасию, Никыфороу и Методию, ѡако истиннимь архиреѡмь б(о)жиемь и правовѣриꙗ поборникомь и оучителкмь вѣчнаꙗ памѣть.**“[127] Доказ више у прилог предложеној тези пружа то што српски Синодик прву формулу, у тек нешто измењеном виду, наводи и у додатку посвећеном богомилству: „**Германоу, Тарасию, Никыпороу и Методию, и пр(ис)нопаметнимь и бл(а)женимь патртиарьхомь Цара града: вѣчнаꙗ памѣт(ь).**“[128] Ни размишљање о непосредној зависности писаног и ликовног извора није без основа. У тексту Синодика може се наћи бар део објашњења за необично место које свети Герман заузима у склопу разматраног фриза икона фресака. Већ је В. Мошин уочио да рукописи српског Синодика у навођењу бораца за иконе нису ни поуздани ни доследни. Највише потешкоћа писарима, као и сликарима Жиче, ствара баш патријарх Герман: анатема Троичког рукописа уместо Германа и Тарасија помиње неког **Атанасиꙗ**; само Германа изостављају Загребачки и Дечански синодик, док додатак у Оросу VII васељенског сабора у Пљеваљском рукопису од свих иконофила слави једино њега.[129]

Одговор на друго питање нешто је сложенији. Да бисмо до њега дошли, ваља још једном поновити да је Савин избор, и када су у питању патријарси иконофили, одређен приликама у којима је Жича настала. У повезаност слике и догађаја с почетка треће деценије XIII века уверавају нас богословска, еклисијална и историјска сведочанства. Кад је о првима реч, треба се сетити да је борба за веру као норма епископалне теологије скопчана и са ступањем новог епископа у моћ и са осамостаљивањем цркве. Кандидат за епископа на хиротонији исповеда Симбол вере. Након што постане поглавар цркве, он се, уз то (обично после извесног времена), нарочитим актом (у византијским изворима ἐνθρονιστικαὶ ἐπιστολαὶ или γράμματα) обраћа главама „сестринских“ цркава и потвр-

---

[119] *Bibliotheca Sanctorum* XII (1969), col. 127–131; Delehaye, *Synaxarium*, col. 487–488; LCI, 8 (1976), col. 401; Андреев, *op. cit.*, 6–38; Hussey, *op. cit.*, 44–52; Афиногенов, *op. cit.*, 11–38.

[120] *Bibliotheca Sanctorum* VI (1965), col. 401; Delehaye, *Synaxarium*, col. 677–680; Андреев, *op. cit.*, 6–38; Hussey, *op. cit.*, 53–62; Афиногенов, *op. cit.*, 39–58

[121] *Bibliotheca Sanctorum* VI (1965), col. 401; Delehaye, *Synaxarium*, col. 677–680; Андреев, *op. cit.*, 6–38; Hussey, *op. cit.*, 62–65; Афиногенов, *op. cit.*, 59–115.

[122] Hussey, *op. cit.*, 34–38 (с литературом); Афиногенов, *op. cit.*, 59–84 (исцрпан осврт на изворе и старије написе о рестаурацији иконопоштовања). О Синодику православља најпотпуније J. Gouillard, *Le Synodikon de l'Orthodoxie. Edition et commentaire* (Travaux et mémoires 2), Paris 1967, 1–316. Уп. такође: Ѳ. Успенский, *Синодикъ в недълю православія*, Одеса 1893; В. А. Мошин, *Сербская редакция синодика в неделю православия. Тексты*, Византийский временник 17 (1960), 278–353 (даље: *Тексты*). О Недељи православља Gouillard, *op. cit.*, 129–138 (са наведеним изворима и литературом). Уп. такође Г. С. Дебольскій, *Дни богослуженія православной католической восточнои церкви* II, С.-Петербург 1887, 76–94.

[123] Ово је питање утолико умесније ако се зна да је у самом олтару жичког храма од иконофила приказан макар још свети Јован Дамаскин (Живковић, *Жича*, 15).

[124] V. supra.

[125] Gouillard, *op. cit.*, 51 и н. 248. О укључивању патријараха иконофила у текст Синодика на стр. 256–258.

[126] Успенский, *op. cit.*, 10.

[127] Мошин, *Тексты*, 294, 295, 346. О тој статији у руској и бугарској редакцији н. 228.

[128] *Ibid.*, 304.

[129] *Ibid.*, н. 108.

ђује да прихвата догме утврђене на васељенским саборима.[130] Познато је, осим тога, да се борба против јереси и очување предања убрајају у канонске предуслове аутокефалије (VI вас. саб. 13, 28, 29, 32, 55, 56, 81; VII вас. саб. 7).[131] Упркос утиску који су на савременике остављали црквена самосталност и произвођење Саве за архиепископа, с друге стране, питање правоверја за Српску цркву и њеног првојерарха почетком треће деценије XIII столећа значи много више од протоколарне и канонске обавезе. За самог Саву „исправљање" вере изузетно је важна тема. Код Доментијана и Теодосија о томе се говори различитим поводима.[132] Уза све то, оправдано је веровати да је повод за укључивање колегијума патријараха иконофила у фриз изнад банка пружио сасвим одређен догађај, више пута поменути Жички сабор, одржан непосредно по окончању рада на сликању Архиепископије, с тим и да појава светих Германа, Тарасија, Никифора и Методија уз банк Велике цркве има ангажовани смисао. На овај закључак наводи чињеница да разматрано решење у својој идејној потки одговара главној теми Жичког сабора, чињеници да је Сава на овом скупу обзнанио српску редакцију Синодика православља и борбу за праву веру ставио у темељ деловања младе Српске цркве.[133] Борба за праву веру актуална је у религиозном животу Савиног времена на ширем простору Балкана. Подгрева је, између осталог, жилаво држање богомила. Учвршћујући источну ортодоксију у Бугарској, цар Борил 1211. налаже издавање своје верзије Синодика.[134] У настојању да Српску цркву заштити од искушења хетеродоксије, и архиепископ Сава делује одлучно. С пролећа 1221. он је, у договору са братом краљем Стефаном, у Жичи сазвао велику црквено-државну скупштину и посветио је, рекло би се у целини, „обнови праве вере". Ток сабора знамо добро.[135] Према Теодосију, који овај догађај описује подробно, у петак, 21. маја, млади српски архиепископ одржао је у храму Христа Спаса чувену беседу у којој је изложио учење цркве о „истинитој вери". После беседе је „са свим епископима и свештеницима" одслужио „свету и божаствену литургију", а кад је прочитано јеванђеље, позвао је присутне и, „јасно да сви чују", „став по став", читао „Символ вере",[136] према скоро неподељеном уверењу изучавалаца – српску редакцију Синодика православља.[137] У науци је одавно уочено да Савина беседа и Синодик имају за предмет исту тему – истиниту веру и анатему јеретика. С разлогом се чак верује да је „поученије" замишљено као увод у читање „обрасца вере", као год да за извор има беседу цариградског патријарха изговорену при установљењу Недеље православља.[138] Имамо ли све то на уму, помисао да је слика из најниже зоне у олтару Вазнесења Христовог настала у очекивању главног чина Жичког сабора,[139] односно да је образац за исповедање вере и проклињање јеретика пружио подстицај и при њеном уобличавању, једва да и треба образлагати. Старање светих Германа, Тарасија, Никифора и Методија о исправности догме подстакло је и настанак Синодика и установљење Недеље православља. Није чак претерано закључити да архиепископ Сава своје обавезе и обавезе својих наследника на престолу Архиепископије у домену бриге за веру поистовећује са прејемством ревности патријараха иконофила. Истицање најпредузимљивијих међу њима непосредно уз катедру, у сваком случају, показује да је састављач потанко упућен у заслуге које Тарасије и Никифор, први као организатор VII васељенског сабора, други држањем и теолошким делом, имају за тријумф правоверја.

Ликови светих Германа, Тарасија, Никифора и Методија спадају, иначе, међу добро познате теме уметности средњег и позног доба византијске историје. Током деценија које следе иконоборачкој кризи видимо их у историјским и антииконокластичким илустрацијама, углавном на маргинама сликаних псалтира.[140] На подстицај највиших кругова Васељенске цркве, и у монументалној слици јављају се рано, не касније од краја треће четвртине IX века.[141] Доцније их на разним странама византијске сфере утицаја срећемо у склопу ширег избора архијереја, каткад као једине представнике Цариграда из средњег века.[142] Због излагања које следи помињем украс бочних зидова олтара у охридској Светој Софији, где су, у најмању руку, приказани свети Тарасије, свети Методије (на јужној) и свети Никифор (на северној страни).[143]

---

[130] Соколов, *op. cit.*, 146–151 (о исповедању вере на хиротонији), 157––162 (о „братском општењу" новоизабраног поглавара цркве). Мада извори о томе ћуте, оправдано је веровати да се Сава, тек произведен за архиепископа, по доласку из Никеје тим поводом „писмом љубави" обратио прелатима „сестринских" цркава.

[131] Уп. Милаш, *op. cit.*, 226; Събев, *op. cit.*, 224, и Pheidas, *op. cit.*, 45.

[132] Бројне примере из дела Доментијана и Теодосија прикупио је и протумачио их у светлу осамостаљивања Српске цркве и верских прилика у Србији првих деценија XIII века А. Јевтић, *Жичка беседа Светога Саве*, 89–98, 103–105, 109–111, 114–118, 154–155 et passim.

[133] A. Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora o bogomilstvu na Balkanu*, Godišnjak Istorijskog društva Bosne i Hercegovine 5 (1953), 37–44; Мошин, *Анализ текстов*, 361–367; Јевтић, *Жичка беседа Светога Саве*, 89–125.

[134] Д. Оболенски, *Византијски комонвелт*, Београд 1996, 147–156 (са литературом). Уп. и М. Г. Попруженко, *Синодик царя Борила*, София 1926, I–CLXXIX.

[135] *Доментијан*, 236–238; *Теодосије*, 149–150. Уп. такође Solovjev, *op. cit.*, 37–44; Мошин, *Анализ текстов*, 361–367; Јевтић, *Жичка беседа Светога Саве*, 89–125.

[136] Теодосије, *loc. cit.*; Јевтић, *Жичка беседа Светога Саве*, 89–125.

[137] Solovjev, *op. cit.*, 37–44; Мошин, *Анализ текстов*, 361–367; Јевтић, *Жичка беседа Светога Саве*, 89–125 (са прегледом мишљења у прилог овом закључку и мишљења која га оспоравају).

[138] Јевтић, *Жичка беседа Светога Саве*, 117–125, нарочито 123–124.

[139] Релативна хронологија рада на живописању храма у ужем смислу нема за повест Жиче превише значаја. Временски је украс с почетка треће деценије XIII века опредељен одређено (v. н. 30). Трагање за ужим оквиром, кад је посреди сликарство у првој зони олтара, није, међутим, обавезно ствар ситничавости. Замисао овог живописа могла се зачети у било ком тренутку између Савиног доласка из Никеје, с пролећа 1220. и маја 1221, па и пре но што је живописање Велике цркве отпочето. Ако је судити према свему што смо рекли о повезаности Жичког сабора и фриза икона фресака изнад банка, сликању олтара у Дому Спасову приступило се кад је украшавање ентеријера било у поодмаклој фази, чини се у време припрема скупштине, можда с пролећа друге сезоне.

[140] I. Ševčenko, *The Anti-iconoclastic Poem in the Pantocrator Psalter*, CA XV (1965), 39–60; Ch. Walter, *Saints of Second Iconoslasm in the Madrid Scylitzes*, REB 39 (1981), 366; idem, *Le souvenir du IIe concile de Nicée dans l'iconographie byzantine*, in: *Nicée II, 787–1987: douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II*, Paris 1987, 167–184, нарочито 168–174.

[141] Cormack, Hawkins, *op. cit.*, 223–228.

[142] За светог Германа уп. н. 45–47. За остале v. Walter, *Art and Ritual*, 224 (за светог Никифора), 106–107, 172, 230 (за светог Тарасија), 29, 34, 73, н. 244, 87, 105–106, 107, н. 112, 172, 131, 133 (за светог Методија), Jolivet-Lévy, *op. cit.*, 66, н. 14, 138, 324, н. 172 (за светог Никифора), 17, 103 (за светог Тарасија), Бабић, *Краљева црква*, 98, 130 (за светог Германа, светог Тарасија и светог Методија).

[143] П. Миљковиќ-Пепек, *Материјали за македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид*, Зборник на археолошкиот музеј 1 (1956), 37–70; Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, loc. cit. Података за препознавање светог Германа нема, али је разложно веровати да се међу петнаестак поглавара Васељенске цркве без натписа налазио и његов лик.

Ни у Србији њихов култ није непознат. Почетком XIII века подстиче га баш творац жичког ансамбла. Тринаест година пре живописања Велике цркве Сава је наложио да се у украс гробног храма његовог оца укључе ликови светог Германа, светог Тарасија и светог Никифора.[144] У потрази за местом жичког примера у сачуваној грађи на уму треба имати да правоверни поглавари Цариграда из времена иконоборства, у пуном саставу и као нарочита група светитеља, спадају у изнимне појаве. Једину праву паралелу Жичи представља украс одаје изнад југозападног вестибила цариградске Свете Софије, из које се некад улазило у патријархов двор.[145] Реч је о раскошним мозаицима изведеним недуго после октобра 870, на подстицај и уз залагање Фотијевог такмаца патријарха Игњатија, доцнијег светог Игњатија Млађег. И овде су патријарси иконофили приказани у попрсјима. Замишљени као део веће целине, коју чине Деизис и ликови пророка, Првомученика Стефана и апостола, насликани су у линетама најјужнијег од три компартимента поменуте одаје, и то у друштву двојице апостола: свети Симеон Зилот, свети Герман и свети Никифор на источном тимпанону, а свети Јаков, свети Тарасије и свети Методије на западном.[146] Разлике међу споменицима у којима се патријарси иконофили јављају у виду скупине не остављају превише могућности за непосредну повезаност Жиче и византијских цркава.[147] Упоредно посматрање ових решења ипак има смисла, јер пружа основу за одређенији суд о унутрашњем смислу наше слике. То поготову важи за саборну цркву Цариграда. Мада омеђена различитим програмским оквирима, настала различитим поводима и међусобно удаљена више од три и по столећа, решења из Жиче и великог секрета Свете Софије Јустинијана I остављају могућност за широка поређења. Изучаваоци се слажу да је колегијум патријараха иконофила из цариградске катедрале, као и онај из српске Велике цркве, уобличен под утицајем Синодика, у ствари диптиха прве редакције овог документа.[148] Разложна је и оцена да је појава предводника Васељенске цркве из времена борбе за иконе у одаји из које се ступало у двор патријарха повезана са послеиконокластичким пријемом спора о иконама. Ни почетком осме деценије IX века занимање за ову кризу није сасвим замрло.[149] Програм пространог секрета посвећен је у целини идејама на којима иконофили заснивају теологију слике: Богородица и Јован Претеча из Деизиса, пророци, апостоли и Првомученик Стефан, сви они, будући „сведоци Исуса Христа“, према широко прихваћеном тумачењу К. Валтера, потврђују реалност оваплоћења Сина Божјег, без којег приказивање његовог лика не би ни било могућно.[150] Повезаност архијереја и апостола, са своје стране, наводи на помисао да састављачи овог програма у виду имају још један, не мање важан аспект иконофилског богословља, уверење да је борба за праву веру борба за очување апостолског предања, за прејемство вере у цркви.[151] Скупина патријараха иконофила из Жиче у својој идејној потки сажима обе те идеје. Преплитање еклисијалне и тематике правоверја уверава нас и само по себи да Сава ликове бранилаца иконопоштовања користи да подвуче опште место доктрине о цркви, схватање да је борба за праву веру предуслов и кључни садржај јединства локалне цркве и цркве „расејане по свету“. Покушај

[144] Петковић, *Студеница*, 58. У Студеници су патријарси иконофили такође насликани у попрсјима, одевени су исто у фелоне и једнако као у Жичи у рукама држе књиге, само што су у старијем споменику уписани у медаљоне и налазе се на месту теже доступном оку посматрача, на северном зиду ђаконикона, непосредно испод свода. Занимање које за патријархе иконофиле показује Сава није се у српској уметности поновило. У црквама XIII и XIV века њихови се ликови јављају ретко, нередовно чак и у здањима највећих размера (у Дечанима су, примера ради, насликани само Никифор и Тарасије); једино су у програм Грачанице укључена сва четворица (Тодић, *Грачаница,* 93, 94, 108), али их као скупину за себе, чак ни у непотпуном саставу као у Студеници, не срећемо нигде. Кад је о разликама између Жиче и Студенице реч, објашњење треба тражити пре свега у томе што је Дом Спасов 1219. преображен у седиште Велике цркве. Заузевши место уз банк, они су, од скупине светитеља изгубљене у горњим зонама издељеног олтарског простора Студенице постали носиоци програмских идеја младе Српске цркве, без сумње и тумачи светитељског идеала који је њен оснивач наметао као образац суфраганима и наследницима. О сукобу јереси и православља у Рашкој током прве деценије XIII века извори не говоре одређено. Наглашено присуство бораца за веру из времена иконоклазма у Студеници може се, и поред тога, тумачити као Савин одговор на збивања у религиозној сфери живота. „Заблуделих“ има и међу учесницима Жичког сабора (*Теодосије*, 149–150). Није чак искључено да је Синодик на српски преведен пре 1205 (Мошин, *Анализ текстов*, 367–371), три године пре него што су свети Герман, Тарасије и Никифор насликани у Богородичиној цркви. За нас је та могућност важна утолико што је Сава осамостаљивање цркве имао у плану још током осликавања очеве задужбине (М. Петровић, *Црквенодржавна идеологија Светога Саве у Студеничком типику*, in: *Студенички типик и самосталност Српске цркве*, 11–41, 22 ff. et passim).

[145] Cormack, Hawkins, *op. cit.*, 223–225, сл. 39–45.

[146] Упоредно посматрање примера из Жиче и Студенице и оних из катедрала Цариграда и Охрида допушта закључке од општег значаја. Три би за нас могла бити посебно важна. Прво, мајстори патријарха Игњатија, као и они архимандрита и архиепископа Саве, вође Васељенске цркве у борби за штовање икона посматрају као целину. Чињеница да старији мајстори у везу доводе првог и трећег (Цариград и Охрид), односно другог и четвртог (Цариград), те да се такав начин груписања (бар кад је о Тарасију и Методију реч) понавља у оба ова храма показује, с друге стране, да живописци и њихови наручиоци не следе увек нити у свему логику хронолошког низања типичну за епископске листе, на пример. Не треба, на крају, превидети ни то да свети Тарасије и у одаји уз двор васељенског патријарха и у Жичи стоји поред светитеља истог имена, према старијим истраживачима брата Господњег (A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, 241 ff), према млађима (Cormack, Hawkins, *op. cit.*, 244–246) светог апостола Јакова, то јест Јакова Старијег. Није ли понављање светитељског пара Тарасије–Јаков и подвлачење синаксарске везе Прокла и Јакова разлог томе што се Герман нашао на крају низа? У сваком случају, остаје чињеница да Жича није усамљена ни у једној од особености издвојених у опису разматране слике.

[147] Кад је о катедрали Цариграда реч, не треба превидети ни разлоге за размишљање у супротном смеру. У уметности византијског света решења из Свете Софије и Жиче немају паралеле. Није неважно ни то што су оба остварена у катедралама две самосталне цркве. У прилог таквом размишљању иду и историјске чињенице. Макар три међу њима чине реалном помисао да су архиепископ Сава и његови сликари украс из јужног травеја великог секрета Свете Софије могли познавати. 1. Сава је Цариград знао добро и био упућен у уметничке прилике престонице. Већ као млад монах приман је и на царевом двору и на двору патријарха. 2. Теодосије (*op. cit.*, 136) изриком каже да је Сава за потребе осликавања Жиче довео мајсторе из „Константинова града“. У науци се тај податак схвата различито, али нема озбиљног основа за сумњу да су Савини сликари украс Свете Софије могли познавати. 3. Последњи податак који имамо у виду не доприноси превише трагању за одговором на наше питање. Није, ипак, на одмет подсетити да се Сава пре поласка из Никеје о задацима који су га чекали у Србији дуго и исцрпно („све дане“) саветовао са патријархом Манојлом. Доментијан (*op. cit.*, 115) сведочи да је патријарх младом поглавару Српске цркве потанко говорио о борби за праву веру, да га је упућивао у „божаственим исправењима“.

[148] Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 241 ff; Cormack, Hawkins, *op. cit.*, 244–246.

[149] Штовање икона појављује се као тема и на сабору одржаном 867, иако сада као споредно питање, уз то и лишено оспоравања иконокластичке струје (Hussey, *op. cit.*, 79–82).

[150] Ch. Walter, *Two Notes on the Deesis*, REB 26 (1968), 329–330.

[151] P. O'Connell, *The Ecclesiology of St. Nicephorus I (758–828), Patriarch of Constantinople. Pentarchy and Primacy* (OCA 194), Roma 1972, passim. V. такође говор патријарха Тарасија на II никејском сабору (PG 98, 1425).

Шарла Делвоа да сликама иконофила из наоса Свете Софије (друга половина IX века) припише ангажовани смисао није наишао на одобравање.[152] Жичко решење, насупрот томе, тесно је повезано са промулгацијом Синодика, званичног оријентира Српске цркве у питањима ортодоксије. То што се Сава одлучио да обелодањивање овог документа пропрати ликовима светитеља прослављених у борби за штовање иконе може се објаснити чињеницом да се трујумф иконопоштовања и у теолошкој мисли и у богослужбеној лектири поистовећује са тријумфом православља.[153] Ни помисао да је посреди израз реакције званичног правоверја на текуће потресе у религиозној сфери друштва није без основа. Размишљање у овом правцу има смисла утолико пре што редакција Синодика обзнањена на Жичком сабору укључује одељке посвећене свакој од јереси које су се јавиле између средине IX и почетка XIII века. Што је још важније, борба за праву веру у време Жичког сабора значи првенствено борбу против богомила. У самој Србији „триклети бабуни" још током позног XII столећа јаки су толико да је држава приморана на одлучан одговор.[154] Доментијан и Теодосије не помињу противнике православља изриком. Опште је уверење, међутим, да Жички сабор није сазван само да би Сава обзнанио начелне погледе Православне цркве на јереси него и због конкретних појава, у првом реду због „бабуна".[155] Није неважно ни то да учења богомила и бораца против икона имају за подлогу исти круг идеја. Излишно је шире се освртати на доктрину богомила. Рецимо тек да су били противници веровања у реалност Христовог оваплоћења и реалност Христовог страдања на крсту, најзад да су одбацивали култ икона и крста.[156] Да учење богомила и учење иконобораца имају много заједничког, знали су већ изучаваоци XIX века. Нарочито је важно опажање Т. Успенског, приређивача првог критичког издања грчке редакције Синодика, да су савременици били свесни ове подударности. Козма Презвитер, бугарски писац XII века, у полемици са богомилима користи формулације до подударања налик онима у статијама из Синодика посвећеним иконоборству[157] Србија у томе није изузетак. Архиепископ Сава у Жичком „поученију" нарочито подвлачи да се иконе морају штовати, потом, очито следећи Синодик, проклиње све који „иконе одбацују и не поштују их и не клањају им се".[158] У којој мери оснивач Српске цркве правоверје повезује са односом према икони види се из његове беседе. Набрајајући васељенске саборе, Сава се посебно задржава на II никејском синоду и једино на његове прописе подсећа изриком.[159] Разлог би могао лежати у полемици са богомилима. Управо њима посвећен је српски додатак Оросу Седмог васељенског сабора у поменутом Пљеваљском рукопису. Није, најзад, неважно ни то што део додатка који се односи на иконе понавља антииконоборачку формулу из Синодика: „Ꙃлıи ѥретици трьпроклети бабоуникѥ ѡтлочаюше правовѣрникѥ Црк(ь)ве и роугаюше се с(ве)томоу и чьстьномоу кр(ь)стоу и с(ве)тымь иконамь роугаюште се и не клꙗнꙗюше се имь: да боудеть проклеть."[160] Давно изречена мисао према којој је појава представе иконе у српској монументалној уметности XII–XIII века подстакнута реакцијом на схватање богумила[161] мало је вероватна. У прилог закључку да форма попрсних портрета у првој зони жичког олтара представља визуелну потврду догме коју црква исповеда у Синодику иде, међутим, све што смо досад рекли и у виду примера навели. Потребу да се та догма подвуче на дословan начин диктирало је место које икона заузима на сабору из 1221, као што портрети светих Германа, Тарасија, Никифора и Методија реално заступају ауторитет светитеља чијим је залагањем слика у цркви на Истоку коначно постала не само легитиман него и важан чинилац религиозног живота.

*
* *

У цикличном кретању истраживања српске уметности средњег века Жича се, захваљујући историјском и уметничком значају, у више махова налазила на почетку нове етапе, због чега је од XIX века до данас остала у жижи научне радозналости. Познавањем сликаног украса овог споменика, и поред тога, не можемо бити задовољни. Упркос пажњи која се поклања овом предмету, недовољно је одређена чак и представа о односу замисли живописа и функција Велике цркве. Узрок, дакако, треба тражити у раскораку изучавања програмских питања и питања везаних за богослужбену и јавну функцију главне катедрале у Србији XIII века. Учитавање у податке везане за намену, с тим у складу и симболичку потку одређеног простора, није само предуслов него и обавезни претходни корак сваког размишљања о програму. Као пример деловања тополошког начела у грађењу замисли сликаног украса средњовековног храма престо тек чека свог изучаваоца. Слика о којој је овде било говора не доноси на овом пољу много шта ново. Уобичајен у позној антици, раном средњем веку и у Византији, утицај престола на замисао живописа прихваћен је у Србији Немањића као искушан и сразмерно широко распрострањен механизам. Пажње је вредна једино чињеница да прожимање синтронона и живописа какво видимо у Жичи у сачуваној уметности српских катедрала средњег века нема аналогије. Решење из олтара пећких Светих апостола, много скромније, остварено у манастиру, при томе и на захтев Савиног ученика и наследника архиепископа Арсенија, пре је доказ међусобне повезаности Жиче и Пећи него потврда трајања обрасца типичног за програм српске катедрале.

---

152 Ch. Delvoye, *La signification des mosaiques posticonoclastes de Sainte-Sophie de Constantinople*, Problèmes d'histoire du christianisme 9 (1980), 45–55 (рад ми није доступан). За критику cf. Walter, *Portraits of Local Bichops*, н. 57.

153 Gouillard, *op. cit.*, 129–138; 253–285; Дебольскій, *loc. cit.*

154 Савин отац Стефан Немања, решен да сузбије ову јерес, сазива антибогумилски сабор, после којег се припадност том покрету оштро кажњава. Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, Београд 1988, 70–72. Подробно о том питању Solovjev, *op. cit.*, 37–44; Мошин, *Анализ текстов*, 361–367.

155 Solovjev, *op. cit.*, 37–44; Мошин, *Анализ текстов*, 361–367; Јевтић, *Жичка беседа Светога Саве*, 112–117, 162–164, 169 sq.

156 Из обимне литературе о овом питању издвајам дела: Ю. К. Бегунова, *Козма презвитер в славянских литературах*, София 1973, 279–374; Оболенски, *Византијски комонвелт*, 147–156 (оба са старијом литературом). Уп. и Solovjev, *op. cit.*, 1–103, и Јевтић, *Жичка беседа Светога Саве*, 162–164, 169–171.

157 Cf. Успенский, *op. cit.*, 41–42.

158 *Доментијан*, 130.

159 *Ibid.*

160 Мошин, *Тексты*, 337.

161 S. Radojčić, *Ikone u Jugoslaviji*, in: *Ikone sa Balkana*, Beograd-Sofija 1972, LVIII.

Тренутна интересовања науке не дозвољавају нам ни да наслутимо кад би рецепција еклисијалне мисли у иконографији средњег века могла постати предмет систематског изучавања. Какав год да буде, исход тих изучавања неће битно изменити слику о природи решења какво је наше. Одлука архиепископа Саве да о еклисијалном идентитету Српске цркве и њеном односу са другим црквама православног света, који почетком XIII века одређују канонска мисао, у немалој мери, и политичке прилике, говори у категоријама ранохришћанске еклисиологије и има за подлогу колико захтеве тренутка толико иконографску праксу, у уметности хришћанског света укорењену још у првим деценијама послеиконокластичког раздобља. Време у којем сликарство Жиче настаје и погледи њеног творца наметали су обзнану јединства цркава и блискост са Цариградом као црквено-политички манифест младе Архиепископије, због чега слика из најниже зоне жичког олтара представља важан документ историје идеја. За историчара уметности она је у исто време сведок почетка једне појаве дугог трајања. Општење помесне цркве и цркава „расејаних по свету" остаје до краја средњег века важна тема сакралне уметности код Срба. Као њен носилац досад су помињане представе српских архиепископа у Припреми проскомидије и Служењу литургије,[162] композицијама које претпоставке јединства међу црквама садрже у својој евхаристијској, отуд и онтолошкој равни. Данас, међутим, поуздано знамо да програм живописа уз трон црквеног поглавара и после Жиче пружа оквир за излагање те теме. Усредсређена у лику епископа, доктрина о општењу цркава стална је и важна тема у овом склопу.[163] Није зато претерано рећи да фриз икона из олтара Дома Спасова познавању ране фазе програма везаног за престо црквеног поглавара доприноси колико и познавању уплива идеологије Српске цркве на иконографију званичне уметности с почетка XIII века.

Однос уметности и потреса у религиозној сфери живота српског друштва средњег века није био предмет засебног осврта. Не изненађује зато то што у праћењу збивања у овој области има лутања. Потрага за реакцијом официјелног правоверја на богумилство није дала сигурне резултате ни поводом питања од начелног значаја ни поводом конкретних решења. Сазнања до којих смо дошли у осврту на колегијум патријараха иконофила има за истраживања ове теме начелан значај. У средњем веку верска полемика Православне цркве је уопштена, ослоњена на ауторитет светих отаца и васељенских сабора, а у срединама каква је Србија, понајпре, чини се, на пароле против заблуда из свечаних литургијских исповедања. То је разлог што и у српској уметности те епохе у служби полемике срећемо устаљена решења, кварењу догме противстављена посредно. Оно по чему Жича у кругу примера који се сматрају одјеком поменуте појаве завређује нарочиту пажњу јесте чињеница да ангажовани смисао, везу слике и збивања у верском животу, писани извори потврђују одређеније него иначе.

Подаци о улози поручиоца у уметничком стварању средњовековне Србије не пружају превише могућности за поуздана закључивања. У кругу личности о чијем се деловању зна више архиепископ Сава I заузима почасно место. Сведочења писаних извора о утицају оснивача Српске цркве на збивања у уметности сасвим су изричита. На самим делима се Савин утицај, захваљујући труду изучавалаца, оцртава сигурно, каткад до у појединости. Да се од трагања у овом оквиру могу очекивати нови резултати, у то нас слика из прве зоне жичког олтара уверава недвосмислено. После свега што смо рекли и у виду примера навели, јасно је такође да нам она и у размишљању о односу млађих сликара према сликарству Саве I, одређеније него украс било ког другог дела храма, омогућава да из сфере нагађања закорачимо према чињеницама. Околност да разматрано решење, упркос дубоким коренима, пружа оквир за излагање еклисијалних, истовремено и црквенополитичких уверења одређене средине и захтева религиозне ортодоксије једног историјског тренутка, представља га, напослетку, као пажње вредан путоказ сваком настојању да се становиште поручиоца препозна у појавама опште природе, ван сваке сумње, најзаметнијим за изучавање.

---

[162] Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *op. cit.*, 51 sq (Ђурић; са ранијом литературом). Нарочит прилог овом питању посветио је Ј. Радовановић, *Српски архијереји у композицији Служење литургије у манастиру Сопоћани*, ЗЛУ 19 (1979), 93–102. Уп. и Konstantinidi, *op. cit.*, 41, 43–45.

[163] Radujko, *op. cit.*, 155–157, 161–163, 166–168.

The Stone *Synthronon* and the Frieze of Fresco Icons in the Altar in the Church of the Ascension of Christ in Žiča

Milan Radujko

The semi-circular *eksedra* at the end of the altar apse, with a single or step-like bench and a *kathedra* in the centre, is among the important, focal points in the liturgical rites of the Orthodox Christian Church: the hierarchs dwells in the "upper place" several times during the Divine Liturgy. Here, in the act of enthronement, he receives the administration of his church. The *synthronon* is reserved for the co-administrants. The function of this part of the building soon began to influence the programme of the painted ornamentation. Among the mechanisms linking the *eksedra* and the painting in the altar area, one can distinguish the translation of the symbolic base of the *kathedra* in the upper place and the *synthronon* in the programme and the adaptation of the ornaments to their liturgical and ritual application. The painting of the lowest zone of the apse in Žiča, the initial seat of the autocephalous Serbian church, comprises both these principles. It is testimony of the mutual inter-relationship of the function of the space, and the symbolism and painting that was created from it.

Erected between 1207 and 1217 as the fruit of a joint undertaking by the archimandrite and, subsequently, archbishop, Sava, and his brother, the Grand Zhupan and later king, Stefan, the Church of the Ascension of Christ in Žiča has an integral altar area with a spacious, semi-circular apse. Its *synthronon* does not differ essentially from the *synthronon* that is typical of Serbian architecture in medieval times. The simple bench in the form of a two-level *eksedra* surrounds the *konkha* rather like a broad skirting (Figures1 and 2). The benches for the co-administrants, built of stone and mortar, are adapted to their purpose in the customary way: their cross-section is rectangular (approx. 46 × 35 cm), with a long vertical. Access to the seat in the upper place was possible by climbing two steps. It is certain that the throne, made of durable material, did not serve as a *kathedra*, but it is not quite clear in what way the seat for the head of the church was improvised. The likelier alternative is that the archbishop sat in the niche; it is less probable that he sat on a wooden seat on the upper step. Its simple concept and the modest ornamentation of the *synthronon* comply with the stylistic ideals of the builders of Žiča and the mood of the times in which they worked regarding the role of detail in the appearance of the interior, nevertheless, as opposed to the endowment of Stefan Nemanja and the majority of churches built after the Church of the Ascension, in Žiča, the niche for the bishop's seat was produced as a separate, coherently fashioned motive. Hollowed out between the seats and the *triphora*, semi-circular at its base and topped by a *semi-calotte*, this niche, in terms of Serbian medieval architecture, is of unusually large proportions: it is 160 cm high and 72 cm wide.

In the fresco ornamentation in the earliest part of the Žiča church, one can distinguish two phases. One, dating from the time of Sava I (from the spring of 1220 till May 1221) and the other, from the time of Sava III (1309–1316). But, there is no doubt that the later part of the ensemble, judging by the themes and position of the details in the whole, bears the hallmark of the concept of the founders of the Serbian Church. The frieze of fresco icons with the busts of the hierarchs, painted above the bench and on the side walls in the eastern bay (Figure 3) are definitely linked to the beginning of the third decade of the XIII century. According to the inscriptions and typology of the images, we know that the frieze includes the heads of the independent and autocephalous churches (of the patriarchates of Jerusalem, Antioch, Alexandria, Cyprus and the Ecumenical Patriarchate). Proceeding northwards from the south, they are St. Phokas (Figure 4), Proklos (Figure 5), James, Brother of the Lord (Figure 6), and Tarasios (Figure 7), on the southern, St. Nikiphoros (Figure 8), Methodius (Figure 9), Metrophanos (Figure 10) and St. Germanus (Figure 13) on the northern side of the *konkha*, and St. John the Almsgiver, Ignatios Teophoros (Figure 11) and Epiphanios of Cyprus (Figure 12), in the altar area. The special concept determines the choice and, to a large extent, the distribution of the saints. The majority (7) of the 12 hierarchs are the heads (six), or the *suphragani* (one) of the Ecumenical Patriarchate. The special place of the first hierachs of Constantinople is underlined as a whole in the programme: they are all depicted above the bench and also on the icons of larger format, in which they are joined only by the Bishop of Jerusalem, James, the brother of the Lord Jesus. One also observes that in the choice of personages, attention was paid to the duration of the Byzantine church and memorialising the important stages in the history of Contantinople as the centre of ecclesiastical life and the struggle for the true faith. The series of bishops and patriarchs of the Ecumenical Church constitute two ensembles, from post-Antiquity (among them, St. Phokas, Proklos, and St. Mitrophanes, with whom the chroniclers and compilers of the episcopal catalogues connect the foundation of the dioceses "the first bishop"), and the hagiographers, to the elevation of the Church in Constantinople to the level of a patriarchate ("the first Patriarch of Constantinople"), from medieval times.

On the other hand, of the seven, there are five heads of the Church in Constantinople from the circle that combated heresy: Proklos, Germanus, Tarasios, Nikiphoros and Methodius, four of whom were actually on the throne of the Ecumenical Church in the times of iconoclasm, at the peak of the conflict between the true faith and heresy, in medieval times.

In the domain of ideas, in this study, the author recognises three thematic circles: 1. the continuity of the hierarchs and the visible church, 2. the communion of the "local" and the "universal" church based on it and 3. the obligations of the church and its leader in preserving the "true faith".

For theologians of early Christianity and medieval times, the duration of the visible church, achieved through the continuity of the hierarchs as time went on, is the expression of the duration of the historical life of the church as a whole, and for the defenders of local churches historical proof of the link between the church in the time of Christ, and in Apostolic times. For the young Serbian Church, too, this doctrine was of tremendous significance. Although established 1200 years after the Church in Jerusalem, it, too, based its ecclesial identity on its sameness with the "Body of Christ", its link with the initial church. The interpretation of the frieze of fresco icons along the lowest rim of the Žica altar, in view of the place the Serbian hierarchs occupied in the chain of episcopal succession on the one hand, justifies the functional context, the fact that the episcopal seat represented the seat of the hierarchy's continuity. On the other, it justifies the emphasis given to the role of the historical factor in the concept of communion, the fact that the frieze includes the bishops of early Christianity, post-Antiquity and medieval times, which are important stages in the history of the church. And, finally, it justifies the fact that the group of the earlier bishops includes "the first bishop" of the first church, James, the brother of the Lord Jesus, who, in the episcopal lists and writings of the Holy Fathers, is the symbol of episcopal service and its divine origin and, in medieval art, not unusually (St. Nikola in Melnik, the Mother of God Pamakaristos in Constantinople, St. Panteleimon in Thessaloniki), he symbolises the efforts to build the Church of Jerusalem from the times of Christ and the Apostles into the structure of the local church and present it as the obvious guarantor of the apostolic sources of its mission. Gathered on the semi-circular seat in the apse of the Church of the Ascension, the bishops of the Serbian Church must have seemed to the educated observer as "successors" of the prelates painted above the bench and the Archdiocese as the successor of the churches, of whom they were the leaders.

In response to the organisational fragmentation of the church, even during the time of the Apostles, Christian thought elevated the doctrine on the unity of the church (communio) and the community of Christians all over the world, to an ecclesial axiom. It was the task of the bishop himself to resolve the antithesis of the local and the universal. At least two or three churches represented by their leaders participate in the consecration of hierarchs, thus uniting the bishop and his church in a single episcopate, that is to say, in the communion of churches scattered "across the whole universe". Hence, the leader of an independent church is obliged to mention the leaders of other churches during the liturgy. On the internal plane, unified by the very act of the bishops being assembled on the *synthronon* of the main cathedral and concentrating on the archbishop, the autocephalous Serbian Church, in our picture, is simultaneously united with the other churches as well, personified on the bench in the images of their inital or renowned hierarchs. The position occupied by the representatives of Constantinople, on the whole, convinces us also that priority was given to the archdiocese's connection to the Ecumenical Patriarchate. The author finds the impulse that gave rise to this solution in the circumstances marking the process in which the Serbian church became independent, in the fact that Sava set out for Nicea in his search for it to be granted autocephalous status. Here, in August 1219, he was consecrated a bishop and appointed to lead the autocepahlous Serbian Church, established by decision of Patriarch Emmanuel I and the Synod of the Ecumenical Church. The painting of Žiča was an opportunity also to recall the conditions under which the archdiocese came into being. According to canonic law, the "Mother Church", in this case the Patriarchate of Constantinople, was the only factor with jurisdiction to bestow autocephalous status and it is also known that Žiča was linked judicially to Nicea (to Constantinople from 1261), right until the last quarter of the XIII century.

As an iconographic theme, the communion of the local church with the churches "scattered across the world" has its roots in the art of the IX century, in the mosaics of St. Sofia in Constantinople, and in the altar area, for the first time, in the cathedral in Ohrid. We find reverberations of the ideas about the church on the areas connected to the *synthronon* or, on the other hand, in the altar area in the broader sense, as long ago as the V century. The themes linked to the epsicopal throne between the bench and the standing figures, are to be found in San Ambrogio in Milan, in the Ravenna churches of the V and VI centuries (the portraits of the local hierarchs), also later, in the cathedral by Lake Prespa, St. Mark's in Venice (XIII century), Thorcello (1031) and in the Riza of the Mother of God in Bijela (till 1219), or Neredica (1199). Similar solutions in medieval times are also to be found in buildings without benches and the upper place (in the Cyprus church of Panagia Arakiotis in Lagudera (1192) and in the Holy Apostles' in Perahorio (1160–1180). In the form, the position in the whole and, what is most essential, in the ideological essence, the closest to Žiča are, however, (slightly earlier and slightly later) the examples in the Church of the Annunciation in Myachin (Arkazha) near Novgorod (1189; Figure 16), Timotesubani (1206–1210; Figure 17) and the Holy Apostles in Peć (around 1261; Figure 18), where the *kathedra* in the upper place is encircled on the left and the right by the busts of the Holy Hierarchs that in Peć, under the influence of Žiča, are painted in square fields, probably icons.

While history describes it as a feature of its organisation, the unity of the church and the duration of the hierarchy is first of all manifested in the unity and continuity of the faith. The duration of episcopal devotion also entails the duration of dogmatic tradition. The author recognises the influence of this doctrine on the ideal behind the Žiča frieze in the emphasis on the presence of those who battled against heresy. In this case, historical circumstance would provide the impulse: 1. the fact that the unity of faith is posited as the pre-condition of autocephality would link this solution to the establishment of the archdiocese, 2. in the time when Žiča came into being, the struggle for the true faith, on the other hand, is the focal point of religious life. In trying to protect the Serbian Church from

the temptations of heterodoxy, Sava, and his brother, King Stefan, in May 1221, convened the renowned Žiča Council, devoted, perhaps entirely, to questions of true faith. The fact that the compiler emphasises beside the *stasidion* the iconophile patriarchs in the form of separate groups depicted only in the cathedrals of Constantinople and Ohrid, makes it possible to bring the concept of the frieze into direct connection with the *Synodikon* of Orthodox Christianity, the collecton of decisions on dogma presenting the true faith and mentioning sinful and false teaching, blessing the righteous and condemning heretics, the Serbian version of which Archbishop Sava promulgated at the Council of Žiča. Contrary to the lists of church leaders, in which St. Germanus, Tharasios, Nikiphoros and Methodius are mentioned with the other protohierarchs of Constantinople in the dyptich of the *Synodikon* dedicated to the iconoclastic crisis, the patriarchs of the true faith are mentioned as a separate chorus on several occasions. Going a step further, the author is even inclined to view the preoccupation of Sava I with the iconophiles as an echo of the fact that the struggle for the true faith at the time of the Council of Žiča primarily meant the struggle against the *bogumils*, that is to say, that the teachings of the *bogumils* and the opponents of icons were based on the same circle of ideas, among other things, the rejection of the cult of icons.

Concerning the Chronology of Cimabue's Oeuvre and the Origin of Pictorial Depth in Italian Painting of the Later Middle Ages

Joseph Polzer

UDK 75.071.1 Cimabue : 75.033/.034.046.3(450)"12/13"

A study devoted to the gradual emergence of pictorial depth in Cimabue's paintings, and how it applies, together with other factors, to the understanding of their sequential chronology. The conclusions reached underscore the vast difference in Cimabue's conservative art and the exceptional naturalism of the evolving Life of Saint Francis *mural cycle lining the lower nave walls in the upper church of San Francesco at Assisi*

Background

The purpose of this study is to examine the reawakening of spatial realism in the art of central Italy during the latter part of the *dugento* and the early years of the *trecento*. It will focus particularly on the *oeuvre* of Cimabue, generally considered the most outstanding painter Florence produced in the generation preceding Giotto.

Articulating developmental artistic patterns and their sources in this crucial period, when Italian painters gradually became aware of three-dimensional form and space, and the intricacies of nature and human appearance and behaviour, is a difficult task. Overriding fundamental differences in time and culture, the aesthetic power of some masterpieces then produced, including Cimabue's *Santa Trinità Madonna* (Figure 1) and Giotto's *Ognissanti Madonna* (Figure 2), seems as strong today as it ever was.

Retrospectively considered, their appeal seems substantially rooted in the particular artists' resolutions integrating fundamental aspects of the flat and symbolic, spiritually oriented, pictorial vision of the Middle Ages, with an emergent realism which could not be denied.

This emergent realism, as it applied to the representation of three-dimensional form and pictorial depth, progressed gradually and painfully from within the resisting force of the former. As will be examined, in the works of specific painters, especially Cimabue, this progress assumed the form of successive steps which, it is here assumed, can be reasonably defined, thus assisting in the establishment of a progressive chronological sequence.

According to the criterion of pictorial space, the evolution of central Italian painting covering this period offers convenient chronological limits. Around mid century and before, the imagery highly flat and reduced, an interest in pictorial depth and three-dimensional form virtually wholly absent, figures and objects are essentially pleated against the picture plane. This can be seen in the murals of the *Life of Saint Sylvester* in the church of the Santi Quattro Coronati in Rome, dated into the later fourties; Bonaventura Berlinghieri's *Saint Francis* altarpiece in Pescia painted in 1235; and the mid-century Acton Collection *Madonna* by the Bigallo Master (Figure 3); etc.

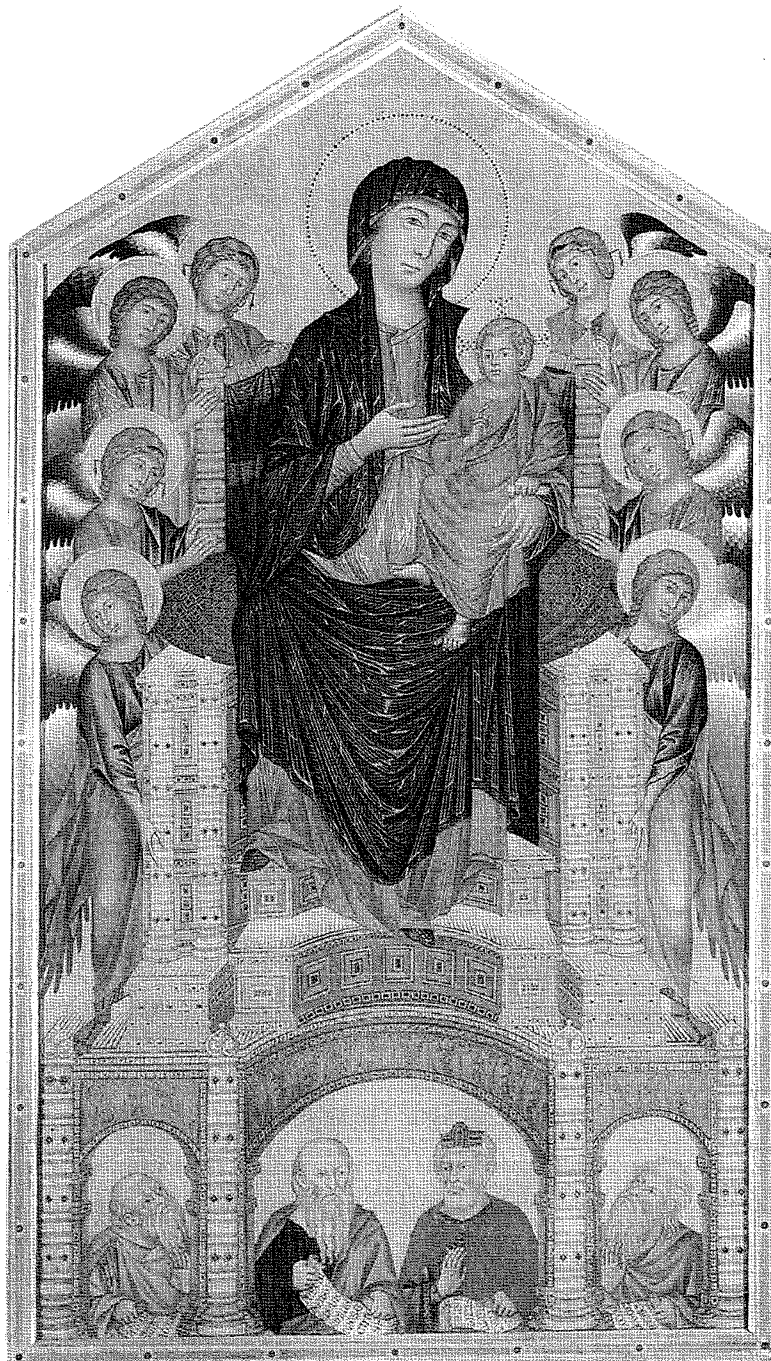


Fig. 1. Cimabue, Santa Trinità Madonna, Panel Painting, Uffizi Gallery, Florence (Foto Soprintendenza BAS di Firenze e Pistoia)

However, a half century later, in his *Ognissanti Madonna* (Figure 2), usually dated around 1310, Giotto constructs a substantial coherent depth reaching from the picture plane into a middle ground, including steps rising from the base line toward a platform which supports the Virgin's substantial throne. Although beyond the throne the usual flat

Fig. 2. Giotto, Ognissanti Madonna, Panel Painting, Uffizi Gallery, Florence (Foto Soprintendenza BAS di Firenze e Pistoia)

medieval golden background takes over, a vast difference in spatial thinking separates Giotto's *Madonna* from the one by the Bigallo Master. This comparison can be used for establishing the approximate limits within which the paintings here considered will find their spatial niches.

In dealing with this revolutionary change in spatial parlance caution is advised. It has to be viewed from within the dialectic of its own late medieval period for its meaning to be properly understood. Here the later *quattrocento* developments in rational perspective by Brunelleschi and Alberti, including the concept of spatial infinity, simply do not apply.

One must realize that certain reduced and "distorted" pictorial spatial devices, reverting to the Late Antique, were used throughout the Middle Ages, in Italy well into the later *dugento*. The most prominent of these, preferred in Byzantine art, is reversed perspective.[1] Contrary to actual visual experience, it applies to objects which get larger as they recede into distance. This convention conveys the idea that the objects so presented, and the figures connected to them, should project forward, in the direction of the beholder. It is widely used in the rendering of objects: thrones, chairs, tables and platforms supporting figures. Here only that part of the object closest to the observer really matters. Connected to the hierarchic medieval presentation of significant beings, be they personifications, emperors, saints or Divinity, reverse perspective effectively converted spatial rendering, however abbreviated and arbitrary, toward serving spiritual ends.

Consider a Byzantine icon of the *Madonna Enthroned* at Mount Sinai (Figure 4), usually dated into the twelfth century,[2] on which her feet rest on two platforms, one set on top of the other. Both throne and platforms are spotted against a spatially neutral golden background. Although the throne itself is flat, here the use of reverse perspective in the rendering of these two platforms serves to endow the Madonna and Child by association with a degree of three-dimensional substance, thus contributing to their hierarchic, that is, spiritual significance. The same visual symbolism applies to Byzantine representations of significant beings either standing or seated on such platforms.[3] Reverse perspective can be applied subtly to objects of great refinement, such as Christ's ivory throne on the Harbaville Triptych in the Musée du Louvre. Reverse perspective is widely used in later *dugento* Italian painting. It is still found, subtly presented, in Duccio's *Rucellai Madonna* (Figure 5), dating close after 1285.[4] However, at a certain point, as in Giotto's *Ognissanti Madonna*, usually placed around 1310, it is suppressed, its obvious diametric opposition to real visual experience causing its dismissal from artistic usage.[5]

Medieval figures enthroned frequently offer another "distorted" spatial convention. It applies to the orientation of the foot stool (*suppedaneum*), which, sharply upward tilted, diverges often radically from that of the throne. This convention, already evident on a sixth century Byzantine ivory *Madonna* relief in Berlin,[6] is still widely found in later *dugento* Italian painting, appearing in the significant mural of *Christ Enthroned* in the Sancta Sanctorum Chapel in Rome (Figure 6), painted during the papacy of Nicholas III (1277–1280).[7]

---

[1] For examples in early Christian art of reverse perspective see the table in the mosaics of *Abraham serving the three Angels* in the nave of Santa Maria Maggiore in Rome, dating from the papacy of Sixtus III (432–440), and in the forechoir of the church of San Vitale in Ravenna, dedicated in 548.

[2] For a recent discussion of the icon of the *Virgin Brephokratousa* in the monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, dated into the mid-twelfth century, see T. Papamastorakis, in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Milan 2000, 314ff.

[3] A tall hierarchic Virgin stands on a platform depicted in reverse perspective as she introduces the small monk Abbas to the Heavenly Christ, in a mid--twelfth century psalter in the Dionysiou Monastery on Mount Athos [MS 65, fol. 12v; illustrated in *Mother of God* (n. 2 supra), 161, fig. 102]. The small monk Abbas kneeling before her is spotted against the golden background.

[4] Duccio's *Rucellai Madonna* will be treated in a separate study to follow.

[5] The rejection of reverse perspective from representations of the Madonna enthroned around the beginning of the fourteenth century in central Italian painting is connected to the dismissal of her oblique throne. From that time onward the throne seen directly from the front, already appearing in Cimabue's *Santa Trinità Madonna*, to be discussed, takes over. See also J. Polzer, *The "Byzantine" Kahn and Mellon Madonnas: Concerning their Chronology, Place of origin, and method of Analysis*, Arte Cristiana XC, 813 (2002), 410.

[6] Illustrated in *Mother of God* (n. 2 supra), 29, pl. 12.

[7] The recently restored face of Christ closely resembles that of God the Father in the mural of the *Creation of Adam and Eve* painted in the bay next to the crossing on the upper tier of the northern nave wall in the upper church of San Francesco at Assisi. As is well known, this mural copies in large measure the early Christian mural of the same subject matter once in the basilica of Saint Paul *flm* in Rome. Jacopo Torriti has been considered its

Fig. 3. Bigallo Master, Madonna, Panel Painting, Acton Collection, Florence (Foto Soprintendenza BAS di Firenze e Pistoia)

Fig. 4. Icon, Madonna Glykophilousa with Saints, Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai, Detail: Madonna Enthroned with Child (Foto courtesy of the Michigan–Princeton–Alexandria Expedition to Mount Sinai)

Throughout the Middle Ages the exceptional art of Byzantium was bound to influence Western Europe, and especially Italy, given its proximity to the Near East. Its influence increased significantly during the political disintegration of the Byzantine Empire following the Frankish conquest of Constantinople in 1204. The particular conservative spiritual refinement of Byzantine art was difficult to resist. However, as will be examined, in the course of the later thirteenth century its influence in central Italy gradually diminished under pressure from the emergent wave of realism challenging its conservative medieval stance.

This is the period when Cimabue held a leading position in central Italian art. Unquestionably, he was profoundly influenced by artistic conventions reverting to Byzantium. As will be seen, his artistic evolution demonstrates the difficulties he faced in reconciling the conceptual and symbolic parlance of the Byzantine and local medieval artistic traditions, in which he was weaned, with the early stirrings of the new realism he partly also investigated.

---

painter since Christ's faces, here and in the Sancta Sanctorum Chapel murals, resemble the Christ in the mosaic of the *Virgin and Christ Enthroned in Heaven* in the apse of the church of Santa Maria Maggiore in Rome. The latter dates from the papacy of Nicholas IV (1288–1292) and bears Torriti's name. Whether by Torriti or not, the close dependence of the Assisi mural (and others) on the early Christian mural of the same subject matter in Saint Paul's basilica underscores the probability that the master following Cimabue in the decoration of the upper church received his artistic training in Rome. Nicholas III saw to the extensive restoration of the Early Christian murals in the Roman churches of Saint Peter, Saint Paul and Saint John in the Lateran (see Bartolomeo Fiadoni, *Historia Ecclesiastica*, in: L. A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores, annales seu gesta Tuscorum* XI, Milan 1727, 1180: "[Nicholas III] hic ecclesiam quasi totam renovavit et numerum summ. Pontificium fecit describi sec, imagines in ecclesia b. Petri in loco eminenti et b. Pauli ac S. Joannis in Laterano").

The specific analytical criterion here used for measuring the later Italian medieval painter's awareness of pictorial depth simply involves the precise placement of an object's feet, should they be represented, on the ground. Let us assume that the artist places the beholder directly in front of a seated person, as is usually the case in representations of Christ or the Madonna enthroned. According to the beholder's angle of vision, if both the front and rear feet of a painted throne, or chair, come to rest at the same level, they will appear flat, as well as the ground around them, conforming more or less to a vertical plane. However, if they connect at differing levels, the rear feet duly located above those in front, then some awareness of the object's three-dimensionality is introduced, extending to a ground receding into depth, even if other clues to its recession may not be present.

Concerning the Chronology of Cimabue's Oeuvre

Our understanding of Cimabue's art is based on a limited group of paintings sharing a distinctive dramatic figure style generally considered autograph. With one exception, a mosaic produced close to the time of his death, no work by him is precisely named and dated. Vital aspects of Cimabue's artistic progress are still under discussion. It is here assumed, as above indicated, that the stepped increase in his awareness of pictorial depth, and that of concrete form dependent on the latter, contribute to the understanding of his artistic evolution, and its place in contemporary central Italian art.

A document places Cimabue as a witness in Rome in 1272, by which time he was certainly an established master.[8] His only extant documented and dated work is the mosaic of Saint John the Evangelist of 1302 located in the eastern apse of Pisa Cathedral (Figure 7).[9] He died shortly after. That is all the documentary evidence remaining regarding both his life and work, beside what can be gleaned from his paintings. Assisted by Renaissance historiography and his distinctive dramatic figure style, modern scholarship is generally agreed on a nucleus of works constituting his autograph *oeuvre*. Most prominent is his monumental mural decoration of the eastern choir, crossing vault and much of the transept in the upper church of San Francesco at Assisi, assigned to him virtually unanimously since the end of the nineteenth century, although not attested by documentation from the time of its production.[10] No archival or documentary evidence informs directly on its chronology. Recent interpretation yields essentially two views. Majority opinion connects these murals to the papacy of Nicholas III covering the years 1277–1280.[11] However, recently it has also been linked to that of Nicholas IV during 1288–1292.[12]

Here one has to consider the sequential position of Cimabue's murals within the interior decoration of the upper church, which extended from about the church's consecration by Innocent IV on May 23, 1253, to circa 1300, since by 1307–1308 its latest murals were already copied.[13] It began with the stained glass windows of the choir by a northern Gothic shop (Figure 8) whose sophisticated supple rhythmic

Fig. 5. Duccio, Rucellai Madonna, Uffizi Gallery, Florence (Foto Soprintendenza BAS di Firenze e Pistoia)

[8] G. Ragioneri quotes the document dated June 8, 1272, in the archive of the church of Santa Maria Maggiore in Rome (Parchment A. 45), in: L. Bellosi, *Cimabue*, New York 1998, 290.

[9] For the document stating that Cimabue made the mosaic of Saint John the Evangelist in Pisa Cathedral (*MS Opera del Duomo* LXXIX, fol. 129r) see Ragioneri, in: Bellosi, *op. cit.* (n. 8 supra), 292. For more complete documentation regarding the production of the apse mosaic of Christ enthroned flanked by Cimabue's John the Evangelist and the pleading Virgin see G. Trenta, *I musaici del Duomo di Pisa e i loro autori*, Florence 1896, 71–95. The documents refer consistently to the mosaic as a "Magiestas", although its Christ wears no crown. This bare headed Christ and the pleading Virgin belong traditionally to the *Deesis*. Differently, in Siena the contemporary sources apply the term "Maiestà" specifically to the Virgin who is crowned, as she appears in Simone's mural in the Sala del Consiglio in the Palazzo Pubblico. Duccio's Siena Cathedral altarpiece is usually referred to in modern scholarship as a *Maestà*, although there the Virgin enthroned is not crowned. Significantly, the term is not used in the early sources referring to Duccio's Siena Cathedral altarpiece. In a document of November 28, 1310, the altarpiece is referred to as "nove et magne tabule beate Marie seper Virginis gloriose" (see J. White, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, New York 1979, 195).

[10] For a comprehensive review of how Cimabue's activity in the upper church has been dated and interpreted see, conveniently, H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, Berlin 1977, 205ff. H. Thode (*Franz von Assisi und die Anffänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1885, 225ff), and after him Nicholson [*The Roman School at Assisi*, The Art Bulletin XII (1930), passim, esp. 20ff] already assigned to Cimabue the murals located in the choir, the crossing vault, and those following the activity of the northern Gothic shop in the transept wings. See also, for a fuller account, Ragioneri, in: Bellosi, *op. cit.* (n. 8 supra), 278ff.

[11] See conveniently Belting's review of the chronology of the decoration of the upper church, *op. cit.* (n. 10 supra), 87ff.

[12] Bellosi, *op. cit.* (n. 8 supra), 150ff, esp. 162.

[13] Giuliano da Rimini's Urbania altarpiece of 1307 in the Isabella Gardner Museum, Boston, as well as the altarpiece dated 1308 in the church of Santa Maria in Cesi, already quote the *Life of Saint Francis* murals at Assisi [see J. White, *The Date of the Legend of St. Francis at Assisi*, The Burlington Magazine IIC (1956), 344ff, and M. Meiss, *Giotto and Assisi*, New York 1967, 3ff].

Fig. 6. Christ Enthroned, Sancta Sanctorum Chapel, Rome (Foto Musei Vaticani)

Fig. 7. Cimabue, Saint John the Evangelist, Mosaic, Pisa Cathedral (Foto Primaziale Pisa)

figure style stands in sharp contrast to anything then available on Italian soil.[14] A northern master was also active in the mural decoration of the northern transept.[15] The importation of the northern stained glass masters, considered the most "modern" available, would have reflected the papacy's promotion of the sanctuary's international significance. Some time after they left Cimabue took over, painting the interior of the upper choir, the remainder of the transept, and the crossing vault.[16]

Considering the drastic differences in style, one would like to know what went on in the respective patrons' minds, whether representing the papal curia in Rome or the Franciscan community at Assisi. Were they motivated by questions of cost, or aesthetic preference? Compared to the sophisticated figure style of the northern stained glass masters, Cimabue's seems downright archaic. However, his byzantinising parlance and his sense for drama would have been familiar to the Franciscan community at Assisi. It strongly recalled the style of Giunta Pisano, probably central Italy's most prominent painter of the middle of the century, who had painted a cross at Assisi for friar Elias as early as 1236. This painted cross no longer exists, but a cross he signed is still in the sanctuary of S. Maria degli Angeli below Assisi, and another in the church of San Domenico in Bologna (Figure 9).[17] Although we hear no more of Giunta after the mid-fifties, in Umbria the impact of his dramatic version of the crucified Christ lasts into the seventies of the *dugento* as evident from the monumental cross by the so-called Saint Francis Master, which, significantly, is dated 1272.[18] The mural decoration of the life of Christ and Saint Francis in the lower nave of the church of San Francesco at Assisi has been assigned to the same master. His type of painted cross had a wider geographic currency, since it closely resembles the one in the monastic library in the church of San Francesco in Bologna, etc.[19] Of course, here there is much room left open for speculation. What counts is this: that Cimabue's artistic origin is rooted in an artistic current grounded in central Italian painting since the early part of the *dugento*. The possibility that an element of local familiarity contributed to his appointment for decorating the most sacred portion of the upper church must be taken seriously.

All this preceded the exceptional artistic ferment occurring in Rome and Assisi during the last decades of the *du-*

---

[14] Regarding the stained glass windows in upper choir see G. Marchini, *Le vetrate dell'Umbria (Corpus vitrearum meddiaevi. Italia I. L'Umbria)*, Rome 1973; H. Wentzel, *Die ältesten Farbfenster in der Oberkirche von San Francesco zu Assisi*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch XIV (1952), 45ff; and Belting, *op. cit.* (n. 10 supra), 45ff.

[15] Concerning the activity of the northern master in the northern transept see, comprehensively, Belting, *op. cit.* (n. 10 supra), 112–119, 182–204.

[16] For the sequential progress of Cimabue's activity in Assisi see J. White and B. Zanardi, *Cimabue and the decorative sequence in the upper church of S. Francesco, Assisi*, in: *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di toria dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (10–24 maggio 1980)*, ed. A. M. Romanini, Rome 1983, 103–118; also White, *Cimabue and Assisi: working method and art historical consequences*, Art History IV–4 (December 1981), 355–383.

[17] Regarding Giunta see, comprehensively, A. Tartuferi, *Giunta Pisano*, Sancino 1991.

[18] S. Romano discusses the Perugia painted cross of 1272 in: *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, ed. C. Bon Valsassina and V. Garibaldi, Florence 1994, 63–65.

[19] S. Giorgi discusses the painted cross in the church of San Francesco, Bologna, in: *Duecento. Forme e colori del Medioeva a Bologna*, ed. M. Medica and S. Tumidei, Venice 2000, 210–212.

Fig. 8. Northern Master, Christ Speaking to Moses, Stained Glass, Upper Choir, San Francesco, Assisi (Foto Stefan Diller)

gento. Cimabue contributed to its early phase. It included the restoration of the murals in Rome's principal early Christian basilicas and the erection and decoration of the Sancta Sanctorum Chapel during the papacy of Nicholas III.[20] And some years after followed Cavallini's paintings and mosaics in the churches of Santa Cecilia and Santa Maria in Trastevere; Torriti's apse mosaics in Santa Maria Maggiore[21] and San Giovanni in Laterano; Arnolfo's *ciboria* in Santa Cecilia,[22] San Paolo flm and San Giovanni; Giotto's *Navicella* mosaic in the atrium of old Saint Peter's Basilica; etc.

The very intensity of this later *dugento* Roman artistic revival, involving a renewed awareness of late antique mural painting conventions, contributed to a profound questioning of established medieval and Byzantine artistic thought. Here the revival of sculpture headed in Rome by Arnolfo also played its part.[23] This questioning, and its consequences, is imprinted in the evolving decoration of the nave and vaulting of the upper church at Assisi, culminating in the murals of the Isaac Master and the later murals of the cycle of the *Life of Saint Francis* lining the lower nave walls. The masters, some surely themselves Roman, were fully aware of what was happening in Rome. Their artistic vision came to differ categorically from Cimabue's in the same church. In essence, the latter connects with earlier Italian painting. It follows that the later Cimabue's murals in Assisi are placed, say around 1290, as has been recently proposed,[24] the more retarditaire they would appear.

The Orsini arms located on the façade of Rome's senatorial palace, depicted in Cimabue's mural of Saint Mark located on the crossing vault of the upper church serve as primary evidence connecting the mural to the papacy of Nicholas III. He was the first Orsini pope, occupying Saint Peter's chair from 1277 to 1280.[25] He named his nephew, the prominent cardinal Matteo Rosso Orsini, senator of the

---

[20] Regarding the restoration of the Early Christian murals in the basilicas of Saint Peter, Saint Paul and Saint John in the Lateran under pope Nicholas III see, conveniently, Belting, *op. cit.* (n. 10 supra), 91ff, with bibliography. For the mural decoration of the Sancta Sanctorum Chapel after recent restoration see: *Sancta Sanctorum*, Milan 1995.

[21] Torriti's apse mosaic of the *Virgin and Christ Enthroned in Heaven* includes the artist's name in the lower left corner as well as the portrait of Pope Nicholas IV beside the heavenly throne.

[22] The plaque with the inscription giving Arnolfo's name and the date 1293 of the completion of his ciborium in the church of Santa Cecilia is illustrated in: *Roma anno 1300* (n. 16 supra), 11.

[23] See Angiola Maria Romanini's tempting stylistic connection of Arnolfo's sculpture to the Isaac Master's Assisi murals in *Arnolfo e gli "Arnolfo" apocrifi*, in: *Roma anno 1300* (n. 16 supra), 45ff.

[24] See Bellosi, *op. cit.* (n. 8 supra), 150ff.

[25] For a comprehensive account, with bibliography, covering the connection of the Orsini arms on the façade of Rome's senatorial palace in Cimabue's mural of Saint Mark with the papacy of Nicholas III, see Belting, *op. cit.* (n. 10 supra), 87ff. For the presence of the Orsini arms in the medieval portion of the senatorial palace see C. Pietrangeli, *Il Palazzo Senatorio nel medioevo*, Capitolium 1960, 3ff and 17, n. 24.

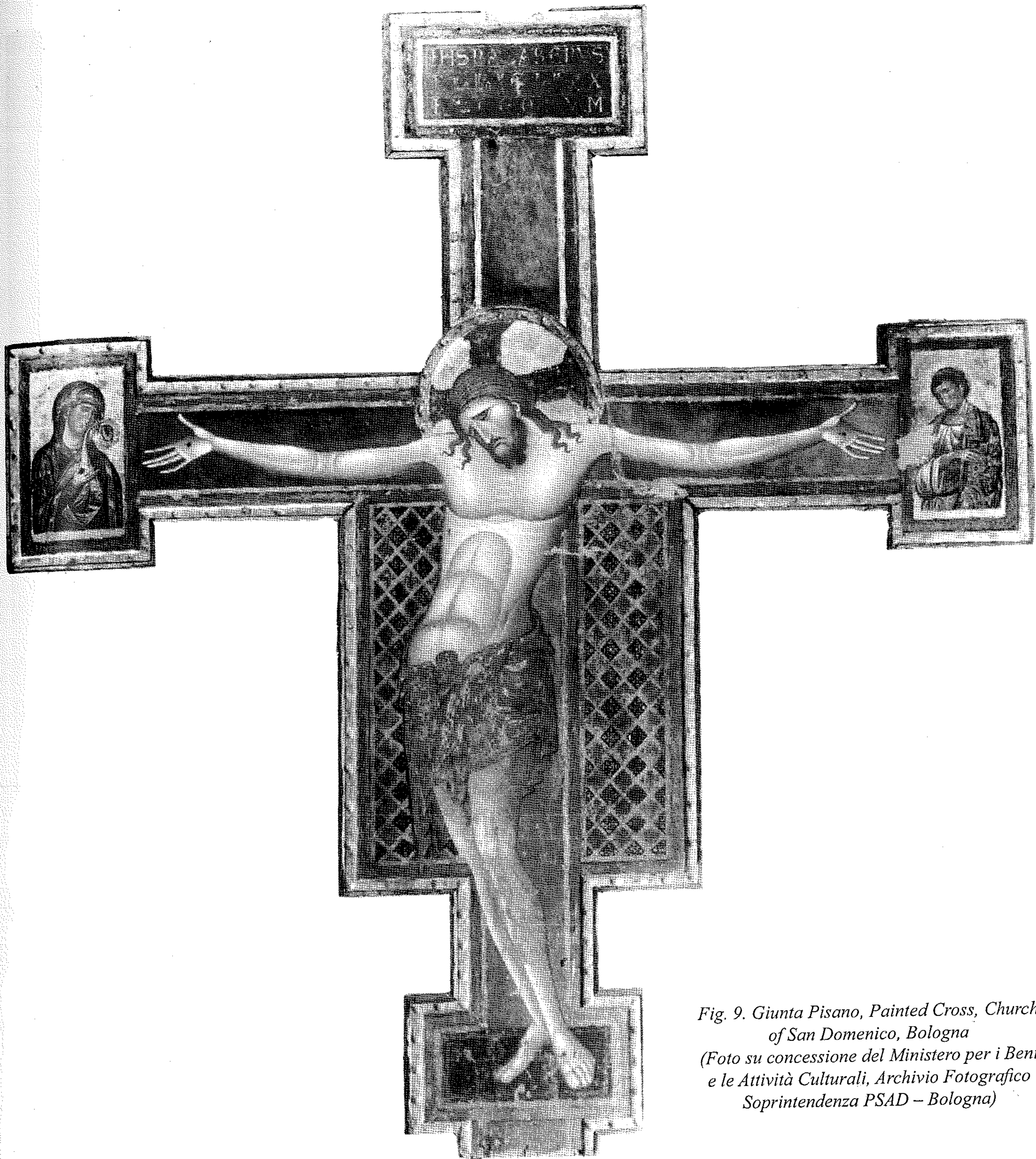


Fig. 9. Giunta Pisano, Painted Cross, Church of San Domenico, Bologna (Foto su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio Fotografico Soprintendenza PSAD – Bologna)

city.[26] All this happened after King Charles of Naples left the Roman senate to which he had been previously appointed.

The arguments recently advanced for placing Cimabue's mural decoration in the upper church, differently, into the papacy of Nicholas IV around 1290, make little sense. This would mean that the bulk of the mural decoration of the upper church would have to be compressed within about one decade or less. Compared to the most "progressive" murals of the *Life of Saint Francis* cycle, dating around the later nineties of the *dugento*, Cimabue's murals are obviously extremely conservative. This includes the significant changes they respectively reveal in the treatment of pictorial depth. All this will be considered in some detail.

Would a Cimabue have been invited to work in Assisi so late in the *dugento*? Commenting on the uncertainties of fortune, in a well-known passage in his *Purgatory*, Dante wrote that Giotto's fame had eclipsed Cimabue's.[27] Dante completed,

---

[26] Pope Nicholas III also appointed the Cardinal Matteo Rosso general protector of the Franciscan Order in 1279, and archpriest of Saint Peter's Basilica starting in 1278.

[27] *O vana gloria dell'umane posse,*
com'poco verde in su la cima dura,
se non è giunta dall'etati grosse!
Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo ed ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è oscura.
(Dante, *Purgatory*, XI, 91–96)

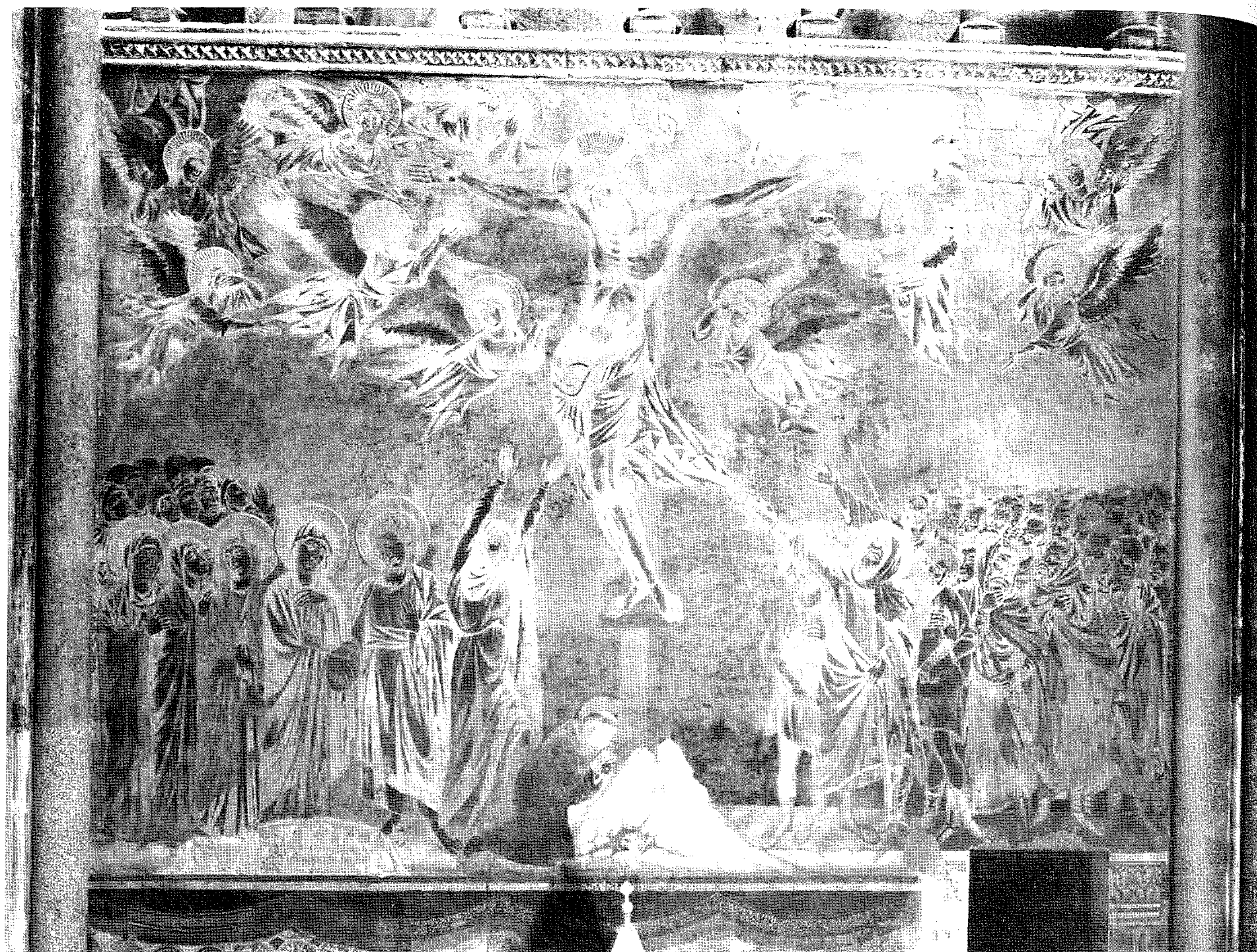


Fig. 10. Cimabue, Crucifixion, Right Transept, Upper Church, San Francesco, Assisi (Foto Kunsthistorisches Institut Florenz)

the *Purgatory* by the middle of the second decade of the *trecento*, placing his journey through the afterlife, however, into the year 1300. Dante surely knew Giotto in person, and he would also have known Cimabue. Given the exceptional contemporary speed of artistic change, around 1280 his murals in the upper church might still have had a leading artistic role, but hardly ten years after! In essence, the stylistic direction endorsed by the later masters of the Saint Francis cycle represented a clear rejection of Cimabue's style, and especially its byzantinising baggage. This seems confirmed, in addition to the latest murals in the upper church, by Giotto's earliest certain dated work: the mural decoration of the Arena Chapel completed around 1305, and this would correspond to Dante's first hand verdict!

Substantial evidence challenging the dating of Cimabue's activity in the upper church around 1290 is given by two panel paintings closely resembling his *Crucifixion* in the upper southern transept, one of the most dramatic murals of the period (Figure 10).[28] One is the *Crucifixion* located on the left wing of a tabernacle in the National Gallery of Scotland in Edinburgh (Figure 11) whose central panel offers the earliest known image of the death of Ephraim. Consider the similarities. Both *Crucifixions* share the same pronounced S-curve of Christ's dead body, his head sunken deep into his right shoulder. They also share Christ's loin cloth windswept sharply to the right; the identical poses of the Virgin and Saint John holding hands as they stand beside the cross; John's gesture of presenting the open palm of his left hand to the beholder, thus informing him of his adoption of the Virgin; the angels catching the blood flowing from Christ's wounds in their vessels; and the centurion who gestures sharply toward Christ as he stands in front of a group of soldiers. Here the painter even copied Cimabue's arbitrary superposed placement of the soldiers' tilted feet! The painter of the panel did make one significant change. He substituted Stephaton, holding pail and staff topped with a sponge, for Cimabue's soldier clasping his shield and lance standing directly in back of the centurion. Here Cimabue's direct influence seems persuasive. Gertrud Coor-Achenbach placed the Edinburgh tabernacle close to Guido da Siena, dating it around 1285,[29] and more recently Miklos Boskovits has identified the painter, according to his reading of a fragmentary inscription on the tabernacle's lower border, as the Florentine Grifo di Tancredi, who appears in a document of 1295.[30]

[28] See, for example, J. White, *Art and Architecture in Italy. 1250–1400*, New Haven – London 1966, 190.

[29] G. Coor-Achenbach, *An Early Italian Tabernacle*, Gazette des Beaux--Arts, ser. 6, XXV–1 (1944), 144f. Regarding the tabernacle see also J. R. Martin, *The "Death of Ephraim" in Byzantine and Early Italian Painting*, Art Bulletin XXXIII (1951), 217–225; and C. Harvey, *The Thebaid Tabernacle in the Collection of the Earl of Crawford and Balcarres*, M.A. Thesis, University of London, 1986.

[30] Miklos Boskovits read the fragmentary inscription as follows: "... H(oc) op(us) q(uod?) fec(it) m(agister) Gri(fus) Fl(orentinus)" (*Frühe italienische Malerei. Gemäldegalerie Berlin. Katalog der Gemälde*, Berlin 1988, 122); the document of 1295 citing Grifo di Tancredi is given in: R. Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz* III, Berlin 1901, 225. Harvey, *op. cit.* (n. 29 supra), considers that two painters worked on the tabernacle.

Assuming that Cimabue's Assisi *Crucifixion* belongs from the time of Pope Nicholas IV, is it reasonable to date the Edinburgh tabernacle so late? Its style would place it considerably earlier. A late date might be explained if one were to consider the painter of the tabernacle unusually *retarditaire*, plausibly a provincial removed from the vital progressive artistic events then occurring in central Italy. On the other hand, the Byzantine image of the funeral of Ephraim at the center of the tabernacle would indicate a wider artistic awareness on the part of the painter and the patron. Such a late date is improbable.

A small *Crucifixion* panel in the Pinacoteca Nazionale of Siena (Figure 12) also closely resembles Cimabue's Assisi *Crucifixion* in a number of details. These include the Virgin and Saint John holding hands and bowing their heads toward each other as they stand beside the cross; the centurion pointing toward Christ; and beside the latter the unusual soldier clasping his shield and spear before his body as he moves away from the cross. I should not be surprised if he were to represent the contrite Longinas.[31] Beyond this figure also appears the same thoughtful older man pensively stroking his beard. All appear in both paintings. In spite of the comparative smallness of the crucified Christ, and the absence of his wind agitated loin cloth, in the small panel painting the sharp sideward curve of his body is also repeated. That there is a close connection can hardly be doubted! There remains the question of how it is to be interpreted.

In a recent exemplary investigation, Holger Manzke and Barbara John have established that the small *Crucifixion* panel in Siena formed part of an elaborate altarpiece made for the high altar of the cathedral of Siena some time after the battle of Montaperti, which occurred in 1260.[32] It consisted of the central image of the half figure of the Virgin holding the Christ Child, flanked by twelve scenes of the life of Christ, six to each side, with a coronation of the Virgin located in the gable. Sawn apart around the middle of the fifteenth century, its principal image is no less than the *Madonna del Voto* who receives a cult in the cathedral to this day. The other dispersed members of the altarpiece have found their way into various museums the world over. Although the altarpiece is not dated, its production has been placed into the later sixties of the *dugento* when the construction of the choir and domed crossing of Siena Cathedral would have been completed, corresponding roughly to the production of Nicola's Siena pulpit made in the years 1265–1268.[33] Barbara John attributes the altarpiece to two masters, one anonymous, named the master of the *Madonna del Voto*, the other being Guido da Siena.[34] From its extended use in the *Madonna del Voto* and the *Coronation of the Virgin*, here chrysography-mania partly prevailed, as it did in many other contemporary Tuscan paintings, reflecting a phase of strong Byzantine influence, as will be discussed.

Fig. 11. Tabernacle, Private Collection, on loan to the National Gallery of Scotland, Edinburgh. Detail: Crucifixion (Foto National Gallery of Scotland)

[31] The expanding narrative treatment of the Crucifixion in late medieval Italian art also involved Longinas. For example, he appears twice in Nicola Pisano's *Crucifixion* relief on his Siena Cathedral pulpit: once spearing Christ; and another time moving sorrowfully away from Christ at the opposite side of the Cross. Consider the close resemblance of the two youthful faces. The diversified iconography of the Crucifixion in the proto-Renaissance deserves thorough separate scrutiny.

[32] B. John and H. Manzke, *Claritas. Das Hauptaltarbild im Dam zu Siena nach 1260. Die Rekonstruktion*, Altenburg 2001.

[33] John, Manzke, *op. cit.* (n. 32 supra), 104: late sixties or early seventies of the *dugento*.

[34] *Ibid.*, 107.

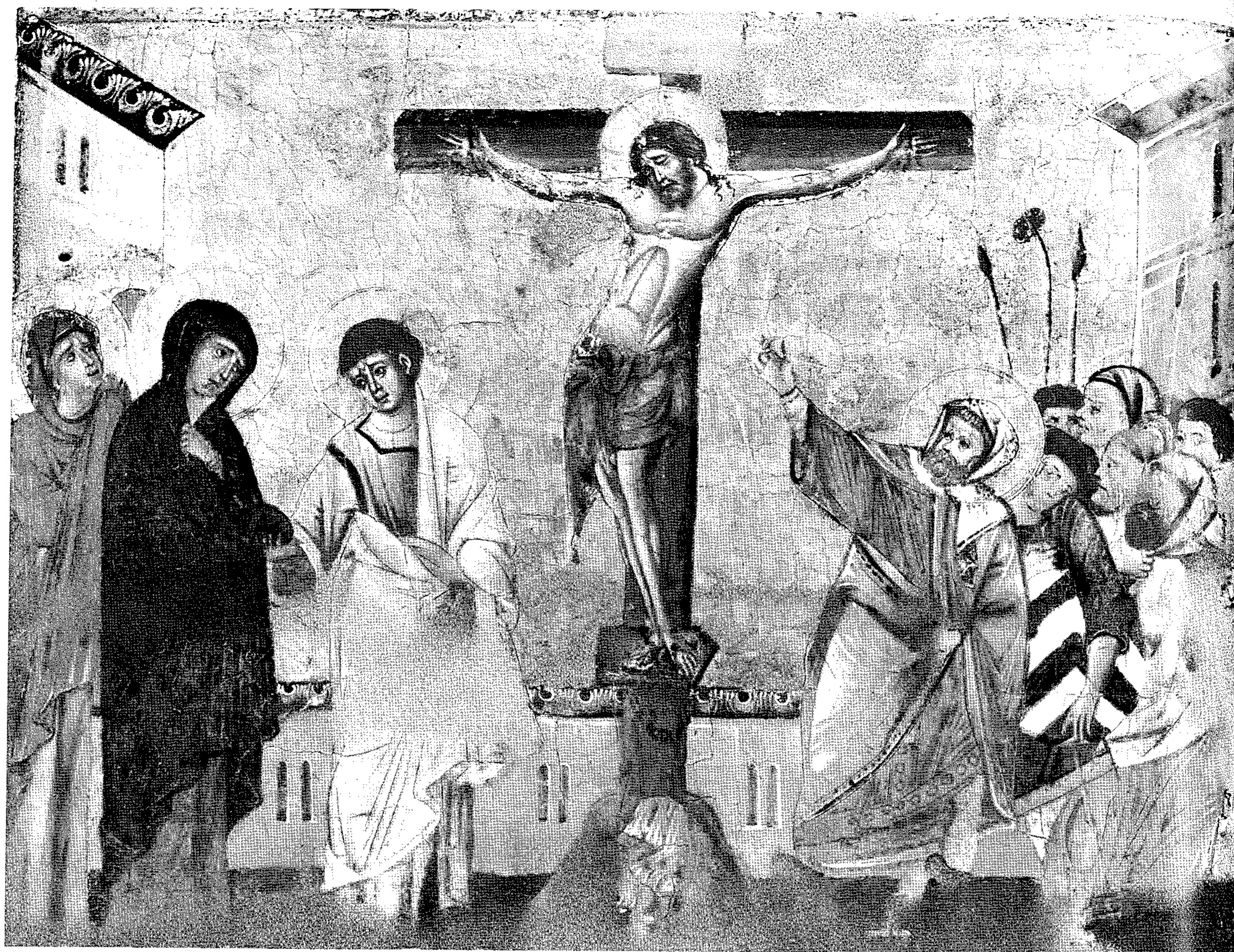


Fig. 12. Guido da Siena (attrib.), Crucifixion, Pinacoteca Nazionale, Siena (Foto su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio Fotografico, Soprintendenza PSAD Siena e Grosseto)

How does all this bear on the chronology of Cimabue's Assisi *Crucifixion*? What are the possibilities? Could Cimabue's painting have copied the *Madonna del Voto* altarpiece *Crucifixion*? Given the substantial differences in quality and in monumental and dramatic concept, this option can be excluded. Conversely, if the Sienese *Crucifixion* panel copied Cimabue's mural the latter would have to be dated much earlier than has been thought. Of course, this chronology would be in conflict with the connection of the Orsini arms on the façade of the senatorial palace of Rome in Cimabue's Assisi mural of the Evangelist Mark to the papacy of Nicholas III.

There remains the third possibility of a shared contemporary source. Considering all relevant factors, this may be, tentatively, the most plausible explanation. Nothing is known of Cimabue's artistic activity before the undated Aretine cross, usually considered his earliest known work. In any case, the close connection of these *Crucifixions* strongly indicates that Cimabue's Assisi mural belongs well before the papacy of Nicholas IV.

For further evidence regarding the chronology of Cimabue's paintings we turn to his *Madonnas*. We find that their detailed scrutiny reveals certain characteristics lending themselves to chronological sequencing not yet sufficiently explored. As indicated, they include the comparative treatment of pictorial depth, as well as others, such as the realistic consideration of pliant cloth.

Cimabue's Santa Trinità Madonna (Figure 1)

The restoration of Cimabue's *Santa Trinità Madonna* by Alfio del Sera in the years 1992–1993 has transformed its appearance. Belying its age, it looks virtually new. One keeps in mind that the frame is not original, and was initially considerably wider than it is now.[35]

---

[35] In a recent study P. Aminti and O. Casazza examined the size of Cimabue's *Santà Trinità Madonna* [*Le "vere" dimensioni della Maestà di Cimabue*, Critica d'arte LVIII–3 (1995), 25–44]. It now measures 424 cm by 244 cm. However, the present frame is not original. The authors concluded that it would have measured 458 cm by 275 cm. It would thus have matched the height and approached the width of Duccio's *Rucellai Madonna* which measures 456 by 292 cm. However, Vasari, who knew both paintings (he attributed Duccio's *Rucellai Madonna* to Cimabue), clearly stated in his *Lives* that the latter was the largest Madonna painting he knew: "... la quale opera fu di maggior grandezza che figura che fusse stata fata insin a quel tempo" (G. Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. P. Barrochi and R. Bettarini, II. *Testo*, Florence 1967, 40). Of course, the one in the sanctuary of the Virgin at Montevergine, measuring 460 cm by 238 cm, in its present condition, possibly trimmed at the sides, is the tallest. For a review of the dating and authorship of the Montevergine *Madonna* panel see G. Mongelli, *L'autore dell'immagine della "Madonna di Montevergine" alla luce della critica storica*, in: *Atti del convegno nazionale di studi storici promosso dalla Società Patria di Terra di Lavoro, ottobre 1966*, Rome 1967, 439–490; F. Bologna, *I pittori alla corte Angioina di Napoli 1266–1414*, Rome 1969, 102–105, pl. II–50, dating the painting around 1290–1295, with an attribution to Montano d'Arezzo; also P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli Angioina*, Florence 1986, 196f. L. Tintori informed me that when he restored the

On stylistic grounds the attribution of this large painting to Cimabue, reverting to Renaissance sources, is generally accepted.[36] Recently it has been placed late: into his "final period", some time after his assumed activity at Assisi under the pontificate of Nicholas IV.[37] As has been discussed, the latter makes little sense, and, accordingly, the chronology of the *Santa Trinità Madonna* must be reconsidered.

The basic composition

The monumental throne dominates the total image in frontal view. It consists of the throne proper set on a separate structure resting on arches. No such throne appears elsewhere in late medieval panel painting. Of its supports only the four in front of the base structure are depicted, consisting of composite piers with engaged columns at the front and pilasters at the sides. The side piers connect with the adjacent panel borders so that this lower structure covers the entire width of the pictorial field. In its impressive scale and the articulation of the piers the lower structure gives the impression of architecture, although some of its surface decoration, such as the leaves on the lower panels, suggests relief carved in wood.

The throne proper recedes into distance as it rises from the platform on which it rests. The latter also supports the Virgin's concave foot stool (*suppedaneum*) consisting of two steps (Figure 13). This foot stool is not connected to the throne since the luxuriously embroidered cloth covering the latter descends between them. Its concave shape is implicitly transmitted to the throne, assumed to curve around the back of the monumental Virgin, thus underscoring her full volume.

The unique treatment of pictorial depth in this painting excludes any indication of a receding ground on which the base structure is set, since only its front supports, shaped as composite piers, are depicted, rising from the base line. These connect with three upward rising curved architectural shapes, which frame the upper bodies of four Old Testament figures. These curved shapes consist of two side arches, and a wider central concave form extending into distance. All this is spotted against a flat golden background. Depth recession begins only with the upper surface of the base structure.

The latter is spatially ambivalent. On the one hand the side arches follow a vertical direction, while the larger central curved shape connects with the receding upper level surface on which the Virgin's throne and foot stool are set.

Here the absence of a receding foreground in the lower part of the image serves symbolic ends: the idea that the New Testament is founded on the Old. Cimabue's Old Testament figures set close to the observer prophecy the incarnation of the Divine Child in the Virgin's womb and her intercession for mankind. Beginning with Jeremiah at the left side, the text on his scroll reads: "creavit Dominus novum super terram: femina circumdavit virum" (*The Lord has created a new thing on earth: woman who protects man*) (Jeremiah 31, 22). Abraham's scroll states: "In semine tuo benedicentur omnes gentes" (*In your seed will all peoples be blessed*) (Genesis 22, 18), words spoken by the angel after God kept Abraham from sacrificing his son as he had been commanded. On King David's scroll is written: "De fructu ventris tui ponam super sedem tuam" (*The fruit of your womb I shall set on your throne*) (Psalm 131, 11); and, finally, on Isaiah's scroll one reads: "Ecce Virgo concipiet et pariet" (*Behold a virgin conceives and gives birth*) (Isaiah 7, 14). It can be assumed that the choice of these Old Testament figures and their texts was made, not by the painter, but by the commissioning body.[38]

Fig. 13. Cimabue, Fig. 1. Detail: Suppedaneum

The basic composition of Cimabue's Old Testament half figures set within a seeming arcade brings to mind the shape of contemporary dossals offering half-figures of saints flanking the Madonna or Christ, set below an arcade, as in Guido da Siena's Dossal 7 in the Siena Pinacoteca, dated by inscription 1272. In the latter, however, the arches form part of the wooden frame, while Cimabue's "arcade" is painted.

The imitation chrysography on the throne supporting platform consists of a pattern of diagonally disposed pointed lines converging upward in distance. It appears as well, similarly disposed, on all of the other level architectural parts. Accordingly, here reverse perspective is not used, plausibly a "logical" consequence of the adoption of the frontal throne.

As stated, the base structure and the foot stool are separate entities since the respective curves defining their concave shapes do not quite agree. At the same time Cimabue integrates the two by making the concave sections of both units darker than the rest.

Obviously, here the entire elaborate architectural formation of the throne and its supporting structure signifies the Church. One is reminded that the Church emerged from

---

Montevergine panel he had a number of missing metal plaques originally covering the background remade by a Florentine goldsmith. Concerning the exceptional insertion of the wood piece, presumably taken from an early icon, serving as support for the Virgin's head and halo, see PP. Benedettini di Montevergine, *La prodigiosa immagine di Maria SS. di Montevergine. Tradizione e memorie*, Rome 1904; and, recently, C. S. Hoeniger, *The Renovations of Paintings in Tuscany, 1250–1500*, Cambridge 1995, 56ff.

[36] See, regarding the history of its attribution, Ragioneri, in: Bellosi, *op. cit.* (n. 8 supra), 282f.

[37] Bellosi, *op. cit.* (n. 8 supra), 249ff.

[38] Regarding these texts see E. Sindona, *L'opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milan 1976, 112; and Aminti and Casazza, *op. cit.* (n. 35 supra), 44, n. 3.

Fig. 14. Cimabue, Madonna and Child with Angels, Musée du Louvre, Paris (Foto Réunion des Musées Nationaux)

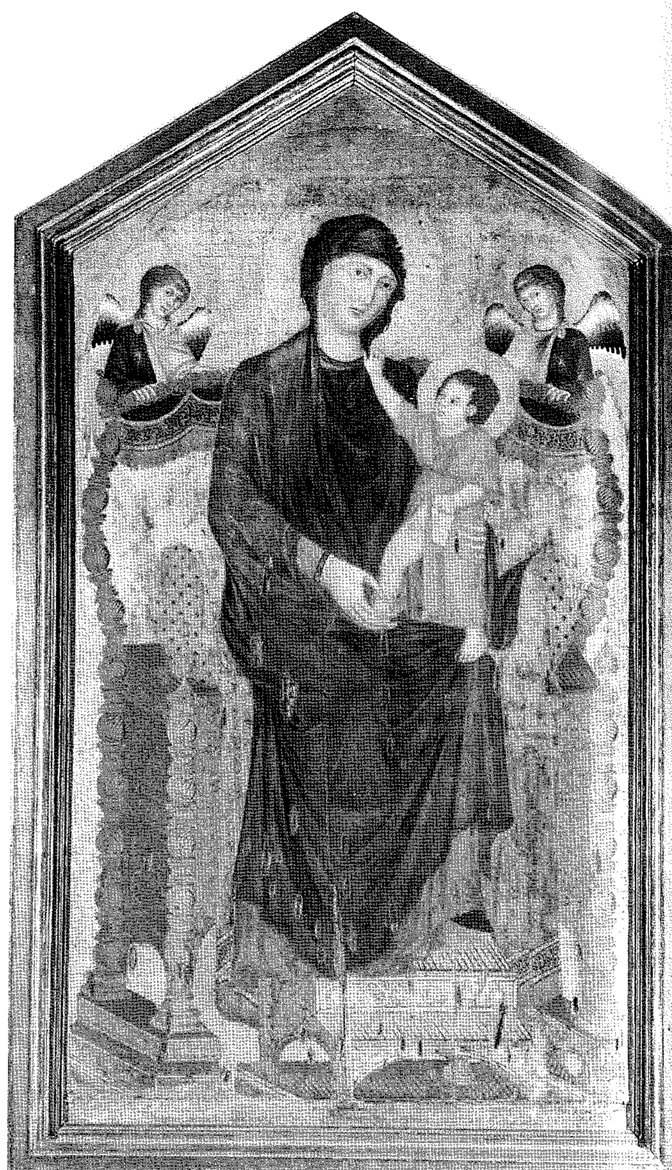


Fig. 15. Cimabue, Madonna and Child with Angels, Santa Maria dei Servi, Bologna (Foto su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio Fotografico, Soprintendenza PSAD – Bologna)

the Virgin's womb in Christ. This was a commonplace medieval symbolic equation, especially during the high and later Middle Ages when the cult of the Virgin reached its apogee. Perhaps the most obvious expression of this symbolism is found, about a century-and-a-half later, in Jan van Eyck's diminutive painting of the *Madonna in the Church* in Berlin!

This symbolism would explain the presence of the Old Testament figures within the lower arched structure. Here the basic theme of Christian history, that the New Testament emerged from the Old, is expressed in architectural form. This scheme is hardly new, since it appears effectively on northern cathedral portals. There one often finds Old Testament figures: patriarchs, kings, queens and prophets, applied on the jambs located below the New Testament subject matter appearing above in the tympana, as on the royal portal of Chartres Cathedral. Projecting the same idea, the thirteenth century also witnessed the blossoming of the Throne of Solomon theme as the Virgin and Child enthroned, representing the Wisdom of the Church, are identified with King Solomon's Old Testament temple. Close in time to Cimabue's painting, the Throne of Solomon was represented rising high on the sharp gable above the west portal of Strasbourg Cathedral, King Solomon appearing beneath the Virgin and Child enthroned, while far below Old Testament figures lined the jambs of the central entrance. It can be concluded that the unique spatial structure of Cimabue's monumental throne depended on its symbolic role.

Cimabue's Virgin is clearly of the *Hodegetria* type, referring the beholder to the Christ Child who is the teacher holding a small scroll which represents the Word of God. Both Virgin and Child dominate the composition in their extreme hierarchic scale. Four superposed angels symmetrically flank each side of the throne, all holding onto the latter. They are tightly fitted between it and the panel border, their wings partly extending beyond. The rhythmic variations in the symmetry of the angels' poses, tilting their heads one way and the other, serve to enliven the composition. With the exception of the two who are second from the bottom, the angels join the Virgin and the Christ Child in looking directly at the beholder. This contributes strongly to the idea of the image's forward projection toward the latter, here strongly felt. Although the two closest angels, like the others, are placed in back of the throne, their visible leg and foot extend sharply forward so that the toes protrude

Fig. 16. Cimabue, Madonna and Child with Angels and Saint Francis, Crossing, Lower Church, San Francesco, Assisi (Foto Stefan Diller)

into space in front of the platforms supporting them. Accordingly, the space occupied by both the angels and throne is compressed. The angels are evenly superposed holding onto the throne's side posts, thus spatially wedded to the latter. The two uppermost angels are placed beyond the back of the throne, as if space were partly reaching into distance. Altogether, pictorial recession, insofar as it applies, involves the throne and the angels occupying the upper portion of the painting.

Typical of medieval spatial convention, here the pictorial recession of the throne and the adjoining angels does not exclude the very opposite: the strong impression of forward projection. Beside her huge scale, which contributes to this effect, this is indicated by the position of the Virgin's pointed feet, like those of the front angels extending forward beyond the steps on which they rest.

The description of the painting must include reference to the arbitrary physical connection of the Virgin and her Divine Son. He is plainly suspended in space. Given the low position of the Virgin's left foot, neither her left knee nor thigh could have supported him! This denial of the force of gravity was deliberate. Conversely, in Cimabue's other *Madonnas*, to be discussed, including the earlier in the Louvre, Mary's left knee is clearly placed directly beneath the Child's body! The suspended position of the Divine Child in the Uffizi panel simply informs that the incarnate Christ transcends natural law. Used for similar religious ends, the arbitrary elevation of the Christ Child above the Virgin's lap returns, significantly, in Giotto's later *Ognissanti Madonna*, as well as on Arnolfo's *Madonna* statue originally serving the façade of the Cathedral of Florence. Accordingly, this particular arbitrary gravity denying convention, extending into the *trecento*, has no bearing on the establishment of Cimabue's painting's closer chronology.

When was the *Santa Trinità Madonna* painted? Here one must compare it to Cimabue's other extant *Madonnas* generally considered autograph: the *Madonna Enthroned* from the church of San Francesco in Pisa in the Musée du Louvre (Figure 14); the *Madonna* in the Servite Church in Bologna (Figure 15); the *Madonna* mural in the lower crossing of the church of San Francesco in Assisi (Figure 16); and the small *Madonna* recently discovered in England now in the National Gallery, London (Figure 17).[39] We shall

[39] See the CD issued by Sotheby's, London, on Thursday, 6 July 2000, which discusses the painting in detail. I am most grateful to R. Charlton--Jones for forwarding the CD and photos of the painting.

Fig. 17. Cimabue, Madonna and Child with Angels, National Gallery, London (Foto courtesy of Sotheby's)

also refer to the mural of *Christ and the Virgin Enthroned in Heaven* in the choir of the upper church of San Francesco at Assisi (Figure 18), since its space filling monumental throne bears a substantial resemblance to the one in the *Santa Trinità Madonna*.

Cimabue's other Madonnas

The *Louvre Madonna* is generally placed earlier than the *Santa Trinità Madonna*. Their thrones differ in substance and orientation. The Louvre throne is made of wood and presented in oblique view, as is often the case in *dugento* Italian painting. It differs from the frontally depicted masonry structure in the other. Typically shown in reverse perspective, here, as in other *dugento Madonnas* with oblique thrones, Cimabue connected the centered position of the back of the throne with the asymmetrical oblique view of throne seat, so that the Virgin's central hierarchic presence could be maintained.[40] *A* The frame of the *Louvre Madonna* is original.

Here the connection of the throne to the ground on which it rests deserves close attention. Beneath the throne Cimabue introduced two solid oblong bars, one at each side. They change directions, from lateral to oblique. The bar at the left side is the more prominent, receding further into depth than the other. Significantly, the throne's four feet rest on these bars at different levels, the front feet set duly below those at the rear. In turn, these bars are set arbitrarily on two other bars, the latter equally changing directions. Cut off by the base line, they approach the beholder. From their side terminations it is evident that the lower bars are seen from the right side, while the upper bars are seen from the left, these conforming to the oblique position of the throne. Beneath the Virgin's foot stool's curved front face the space between them consists of a neutral gold ground. These ground bars, in spite of their arbitrary spatial presentation, introduce an element of pictorial depth and material substance closely connected to the picture plane.

To my knowledge, these segmented ground bars used to support the feet of the Virgin's throne and foot stool are only found in Cimabue's paintings. They return in his *Servite Madonna* in Bologna and in the small *Madonna* panel recently discovered in England, now in the National Gallery, London.

Rhythmically superposed, three angels flank both sides of the Louvre throne. Significantly, similar to the Uffizi panel, here too the placement of their two visible feet projects the closest angels toward the beholder. Touching the base line in their slanted positions, they seem to float in space. As a result, here throne and angels remain closely tied to the picture plane.

Interestingly, while in the Uffizi panel chrysography covers the entire attire of the Virgin and Christ Child, in the Louvre painting it is restricted to the red dress of the latter. And, as in the Bologna *Madonna*, to be considered, here the gold background is decorated with a fine grid made with dotted lines, less complicated than the one in the Uffizi painting.

The *Madonna* in the Servite church in Bologna is much restored.[41] Its throne is now lyre shaped and there are only two angels present, placed in back of the throne. Unfortunately, close to the base line the painting is largely obliterated. Enough remains, however, to indicate a similar use of ground bars serving as supports for the throne feet. Here the back of the throne, covering nearly the entire available image width, is still centered,[42] while the throne seat is again seen in oblique view from the left. As a consequence, as in the Louvre painting, on her seat the body of the Virgin is shifted somewhat to the left of center. The Virgin's head is also set along the vertical axis, and reverse perspective still applies. However, from what remains it is evident that now the throne is less tied to the picture plane. The oblique ground bar at the left side is aligned with the receding side of the throne, its length determined by the locations of the throne's respective rear and front feet resting on it.

Significantly, now the Virgin's foot stool is clearly placed in front of the throne. It is a separate structure, and has

---

[40] A similarly disposed throne appears in the *Madonna and Child* by the Master of San Martino in the Pisa museum, and in the circular stained glass window of Siena Cathedral dated 1287–1288, where the throne supports both the Virgin and the heavenly Christ, etc. However, in Duccio's *Rucellai Madonna* the back of the throne is shifted subtly to one side. In the case of the Byzantine *Kahn Madonna* in the National Gallery of Washington the back of the throne is shifted sharply to one side, in accordance with its oblique disposition. As a consequence, here the central placement of the Virgin required that she be moved to one side of the throne seat.

[41] Regarding the *Servite Madonna* in Bologna see the recent entry by M. Boskovits in the exhibition catalogue: *Duecento. Forme e colori del medioevo a Bologna. 15 aprile – 16 luglio 2000. Museo Civico Archeologico*, Bologna 2000, 271–278, placing the painting around the years 1286-1287.

[42] This cannot be stated with certainty since the frame is modern.

its own supporting platform. Also, its rear and front feet, the latter partly obliterated, were originally duly set at different levels. Further, now ground bars and platform conform to the same oblique view as both the throne and foot stool. Clearly, compared to the Louvre *Madonna* here foreground spatial recession is more coherently presented and reaches further into depth!

The small *Madonna* panel recently acquired by the National Gallery, London, was recently discovered in a private collection in England. It constitutes an important contribution to Cimabue's autograph *oeuvre*.[43] Here only two angels flank the throne. They are as tall as the Virgin in her seated position, so that her hierarchic presence is reduced. And the throne demands less proportionate space than in the previous paintings. Significantly, its feet still rest on solid ground bars. The ground bar at the left side, again changing direction from lateral to oblique, offers support to the throne's respective rear and front feet at appropriate levels, the projecting portion of the ground bar cut off by the base line. Significantly, now the angels stand on the rear portions of these ground bars, that is, beside the throne's rear side posts. Accordingly, they have been moved into depth! Their spatial location shows that here Cimabue has become more aware of coherent pictorial recession.

The mural of the *Madonna Enthroned with Saint Francis* in the lower crossing of the church of San Francesco at Assisi cannot be excluded from this enquiry. Considering the mural's poor condition, the basic composition is still legible. It has been reduced at the left side.[44] Now flanked by the murals of a Giottesque shop active sometime in the second decade of the *trecento*, it is the earliest extant mural in the crossing of the lower church. Considering its reduction at the left side, the assumed original central location of the throne and the Virgin and Child cannot be confirmed.

In essence, its composition follows that of Cimabue's two previous *Madonnas* considered. However, there are some significant changes. The carpenter's throne now rests on a platform, which replaces the ground bars found in the former. This platform is presented in oblique view and in traditional reverse perspective. It duly supports the throne's rear and front feet at appropriate different levels. However, the forward projecting foot stool, here connected to the throne, is still spatially compressed, since its front feet are laterally closely aligned with those of the throne near the platform's front edge.

Significantly, of the four angels here included, according to the placement of their feet the closest two are clearly placed behind the throne, near the rear edge of the platform supporting them. Their projection into depth even exceeds that of the angels in the London *Madonna*! Similarly, Saint Francis, standing to the right of the throne, is also set in a middle ground according to the location of his feet. Smaller than the Virgin and the angels, he submits to a clear hierarchic order. In its treatment of pictorial depth, among Cimabue's extant *Madonnas* the Assisi mural is clearly among the most advanced!

One wonders if the appearance of the Christ Child would corroborate this conclusion. He looks to the side, firmly seated on the Virgin's left knee. The speaking-blessing gesture of his right hand follows the direction of his face. Disregarding the small hand, he lacks the formal position and

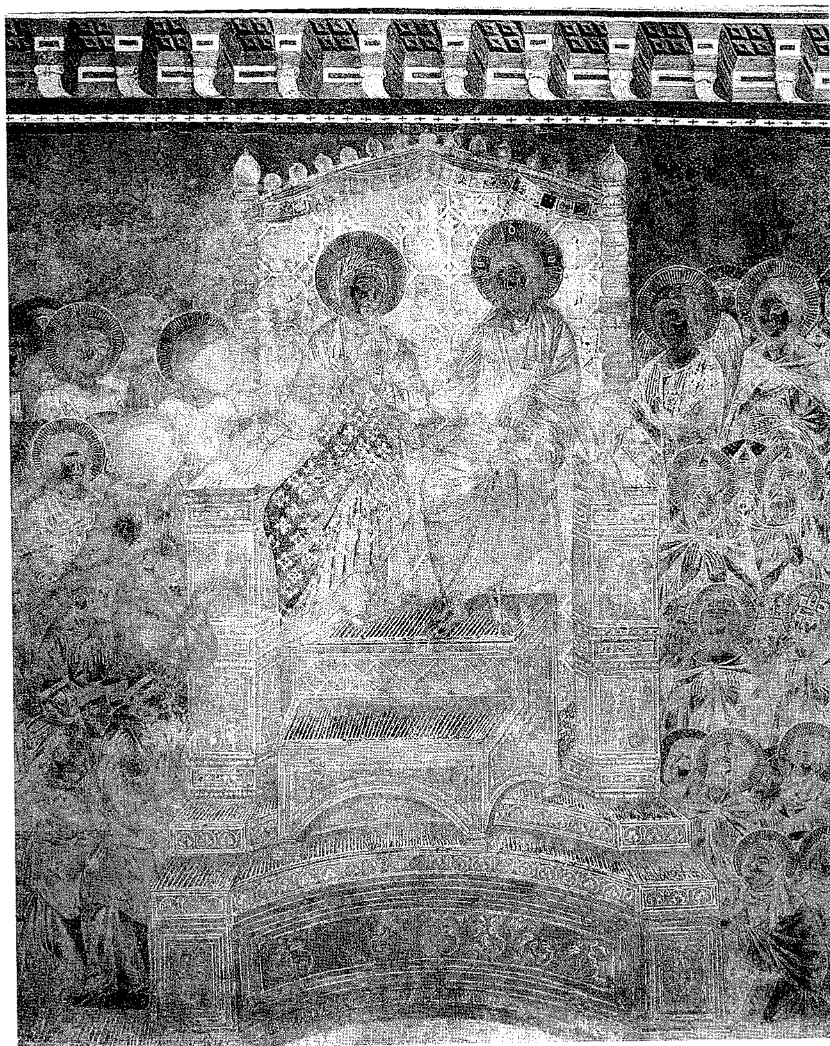


Fig. 18. Cimabue, Virgin and Christ Enthroned in Heaven with many figures, Upper Choir, San Francesco, Assisi (Foto P. Gerhard Ruf, OFM. Sacro Convento, Assisi)

dress of the Uffizi and Louvre Christ Children. Instead, he holds onto part of his cloak with his left hand. His position substantially conforms to that of Duccio's Child in the *Rucellai Madonna* dated close after 1285!

The tendency toward presenting the Child in a more intimate and child like manner is even more pronounced in both the *Servite Madonna* in Bologna and the small *Madonna* in London. In the former the Child, properly supported by the Virgin, strides affectionately toward his mother holding onto her shoulder. He wears a light purple dress slit at the bottom so that his forward striding foot is visible. This type of Christ Child appears in other Tuscan paintings from around 1300.[45] And in the London *Madonna*, wearing a plain white shirt and dress, the Child is seated on his mother's lap playfully holding her right wrist and fingers.[46]

---

[43] See n. 39.

[44] The painting has been shortened at the left side, where a saint would have stood corresponding to Saint Francis who appears at the right side.

[45] See, for example, Giuliano da Rimini's altarpiece of 1307 in the Isabella Gardner Museum in Boston. Given the child's slit dress, it may be partly based on Cimabue's Bologna *Madonna*. The latter surely influenced the *Gualino Madonna* in the Galleria Sabauda in Turin, and also the Child in the Giottesque *Madonna flanked by Saints* mural in the Saint Nicholas Chapel in the lower church of San Francesco at Assisi.

[46] For another early Italian example of the Child holding onto his mother's fingers see Duccio's *Virgin and the three Franciscans* in the Pinacoteca Nazionale, Siena.

Fig. 19. Cimabue, Saint Luke, Upper Crossing Vault, San Francesco, Assisi (Archivio Franco Cosimo Panini Editore, Modena)

The change in treatment of the luxurious throne cloth offers further information bearing on their chronology. In the *Louvre Madonna* it covers the back of the throne in rigid vertical folds. And, as has been noted, in its treatment the throne cloth of the *Santa Trinità Madonna* is not far removed. Consider the similar rigid edges along their left (our right) sides.

Significantly, the throne cloth of the *Servite Madonna* categorically differs from the former in its pliant aspect. Covering the back of the throne, it responds to the pressure of Virgin's body as it extends over her seat cushions, before descending in back of her legs.

In the recently discovered *Madonna* in the National Gallery, London, the throne cloth consists of two parts. A red cloth covers the back of the throne, while another, pliant, transparent and white, reaches over the Virgin's seat cushion and then descends beyond her feet. The transparency of the latter corresponds to that of the loin cloth of the crucified Christ on Cimabue's Santa Croce cross in Florence, imitated by Deodato Orlandi in his Lucchese cross bearing the date 1288.[47] See also Christ's loin cloth on Cimabue's *Flagellation* panel in the Frick Collection in New York, connected by Joanna Cannon to the London *Madonna*.[48] In its pliant coverage of the Virgin's seat cushions the throne cloth in the lower crossing mural at Assisi also resembles the Servite *Madonna* in Bologna.[49] Assuming Cimabue's progressive interest in the tactile quality and appearance of cloth, incompatible with the arbitrary character of chrysography, the Bologna and English *Madonnas*, including the mural in the lower church at Assisi, would substantially postdate both the Louvre and Uffizi paintings!

On the basis of the previous considerations the following chronological sequence can be proposed: the usual early placement of the Aretine cross, followed by the *Louvre Madonna*, seems valid; the *Servite Madonna* in Bologna and the new English *Madonna* would date considerably later; so would his *Madonna* mural in the lower church of San Francesco at Assisi; and the *Santa Trinità Madonna* would be located somewhere between, certainly before the pliant throne cloth asserted itself.

Of all of Cimabue's known thrones, the monumental throne in his mural of the *Virgin and Christ Enthroned in Heaven* in the choir of the upper church of San Francesco at Assisi (Figure 18) is closest to the one in the *Santa Trinità Madonna*. Frontally disposed, it also nearly covers the full height of the available space. And it also consists of two parts: a substantial lower concave structure resting directly on the mural's base line, and the actual throne rising above, set two steps back. As a consequence, as in the Uffizi *Madonna*, the Virgin is seated high in the image, this time beside her Divine Son.

Here the stool supporting the feet of the Virgin and Christ is set on two projecting steps. The spatial connection of the throne to this foot stool, also consisting of two steps and viewed obliquely in reverse perspective from the right side, remains unclear. Seen from above, the placement of the foot stool's three visible feet suggests that it floats somewhat before the throne. It is clearly presented as a separate structure since the lower portion of the throne cloth descends between the two. The gold lines of the imitation chrysography located on all plane parts of the throne and the lower structure reach upward and inward in distance, as in the *Santa Trinità Madonna*, while those on the foot stool do the opposite.

The material of which the throne is made is uncertain. On the one hand, the sheer monumental size of the throne suggests masonry. On the other, the visible parts of the throne back, the knobs lining its upper edge, the intricate shape of the rear side posts, and the leaves covering much of its visible surface, suggest rather that it is made of wood. Interestingly, the upper side posts, seemingly turned on a lathe, resemble those in his *Santa Trinità Madonna* in the detail! The leaves on the thrones' vertical surfaces are also of similar shape.

Further, the disposition of the throne cloth is also similar. In both paintings it decends sharply in a straight line at the right side, its descent continuing behind the foot stool below the seat.

Finally, the two thrones share the same symbolic role of representing the Church and its salutory Divine mission. Arranged in overlapping registers, here Old Testa-

---

[47] The painted cross by Deodato Orlandi bearing the date 1288 in the Museo di Villa Giunigi, Lucca, is reproduced in Bellosi, *op. cit.* (n. 8 supra), 100.

[48] J. Cannon's connection of Cimabue's small English *Madonna* to the same polyptych which included the Frick Collection *Flagellation* is mentioned in Sotheby's CD (see n. 38).

[49] In his recent book (n. 8 supra) Bellosi has repeatedy referred to the loosening of the rigid Byzantinising fold patterns in the portion of the cloak covering the Virgin's head in the *Santa Trinità Madonna* as indicative of her late date, placing her into the nineties of the *dugento*. I find that particular criterion, interesting in itself, insufficient in the light of those others relating to the painting's chronology here adduced. I also find that in his *Madonna* mural in the lower church of San Francesco at Assisi the respective treatment of the Virgin's cloak already offers a loosening of folds leading away from rigorous Byzantinising fold pattern conventions.

Fig. 20. Cavallini, Annunciation, Mosaic, Santa Maria in Trastevere, Rome (Foto Gabinetto Fotografico, Soprintendenza BAS di Roma)

ment figures, located at the right side, are present in greater abundance. Joined by saints and angels, they all turn toward the heavenly pair in gestures of awe and adoration. Similarly composed, at the left side of the throne appear kneeling friars and clerics. While all figures at the right side have haloes, the crowded clerics and friars at the left side do not. Accordingly, they would represent the living church. The scale of the side figures is arbitrary, since those in front, that is, closest to the beholder, are smaller than the figures located beyond, following common medieval practice reverting to late antiquity.

Exclusive of the two angels putting their hands on the Virgin's and Christ's cushion, here only the praying hands of a friar, and those of a cleric below him, reach over the throne in their direction. In turn the heavenly pair gestures toward this friar. The figure above him repeats the Virgin's gesture as he extends his open hand diagonally downward. Significantly, his halo differs from the others in the mural in that it is not radially grooved. His head is also unusually worn, suggestive of having originally been painted in *secco*, which did not last. Interestingly, neither the praying friar whom the Virgin introduces to Christ has a halo. This would exclude his being Saint Francis, although one would expect him to be the person introduced to God in his funerary church. Whoever he may have been, the mural surely represented, sanctioned by Christ and the Virgin, the renewal of the earthly church by the order of Saint Francis.

Cimabue's Evangelists in the Upper Crossing Vault

Cimabue's awareness of Byzantine art is clearly evident in his *Evangelist* murals in the upper crossing vault of the church of San Francesco at Assisi (Figure 19). This includes their spatial rendering. There he covered the surface of their cells with gold leaf, imitating, using a different medium, the gold mosaic ground found in many Byzantine church interiors and on the apses of many Italian Early Christian and medieval churches. On these spatially neutral golden surfaces he then applied the Evangelists, their chairs and pulpits. Significantly, he set each of these on a separate platform, which he then stacked one on top of the other, successively supporting their pulpit, the Evangelists' chair, and the lowest their feet. As has been indicated, this use of platforms, appearing single or sometimes doubled, for supporting particular objects or figures, appears widely in medieval Byzantine art: on ivory reliefs, in panel paintings and book illuminations. However, to my knowledge, Cimabue's three-fold superposition of such platforms, contributing, somewhat incoherently, to the *Evangelists'* spatial presence, is unprecedented. Here Cimabue takes a Byzantine convention and elaborates on it! This solution seems connected to the ground bars in his *Madonna* paintings used to support the Virgin's throne.

Fig. 21. Saint Francis' Renunciation of Worldly Goods, Nave, Upper Church, San Francesco, Assisi (Foto Stefan Diller)

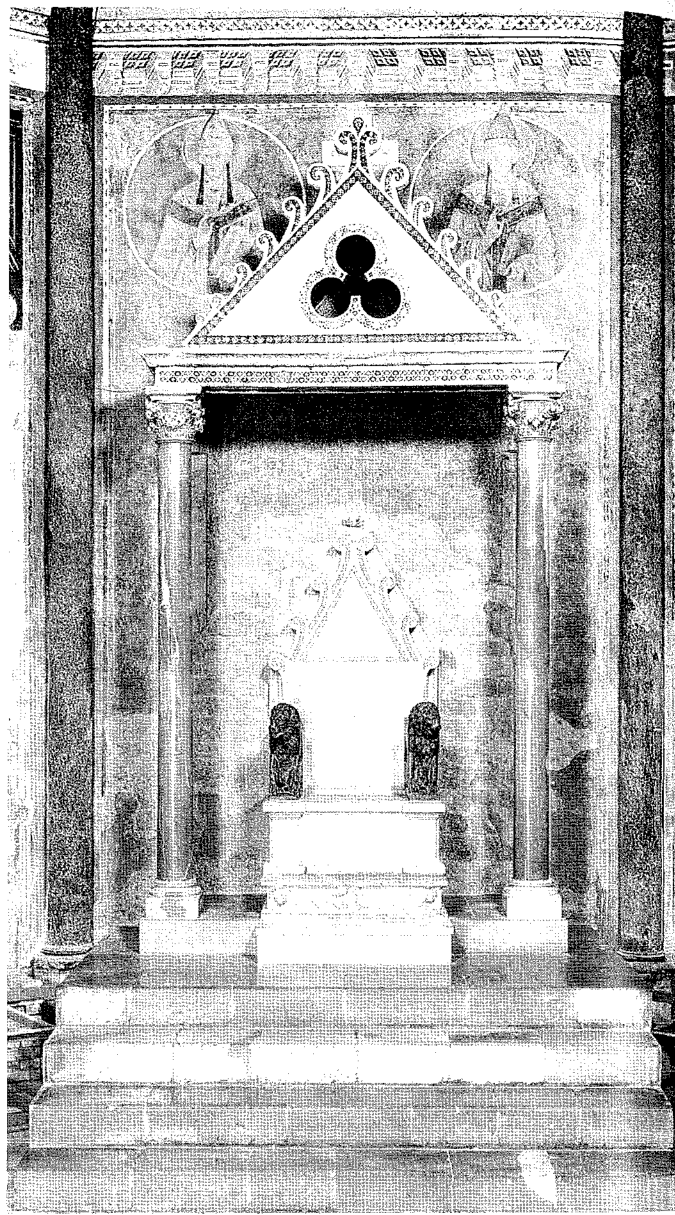


Fig. 22. Cimabue, Papal Throne, Upper Choir, San Francesco, Assisi (Archivio Franco Cosimo Panini Editore, Modena)

Concerning Chrysography

Chrysography, the application of gold striation patterns on Christ's garments, probably originally transferred and adapted to painting and mosaic from *cloisonné* enamel technique, is widely found in Byzantine art and its sphere of influence. It is traditionally selectively used as a divine attribute. As here interpreted, Cimabue's "chrysography" would include both: typical striation patterns using actual gold; and also its imitation using related colours.[50] On the whole, his use of chrysography does not seem to follow a straightforward evolutionary pattern. In the *Louvre Madonna* chrysography is used sparingly. It is absent from the Virgin's blue cloak, and in the Christ Child's attire it is restricted to his tailored orange dress. It is also applied on the orange upper portions of the angels' attire. And imitation chrysography appears on much of the throne.

Significantly, in the *Santa Trinità Madonna* its presence is more prominent. It appears on the entire attire of the Virgin and the Christ Child, as well as portions of those of the angels and Jeremiah. And, as in the Louvre painting, imitation chrysography is applied on all plane sections of the elaborate throne. This particular emphasis on chrysography corresponds to its extended presence in a number of Tuscan paintings dating from the sixties and seventies of the *Dugento*, where it is often used to excess![51]

On the whole, insofar as one can tell from their poor condition, the chrysography in Cimabue's murals in the upper church of San Francesco conforms to its appearance in the *Santa Trinità Madonna*. Significantly, in the scene of Christ and the Virgin enthroned in Heaven, the attire of both is covered with it, with the exception of the decorated cloth cast over the Virgin's feet. It appears as well on portions of the attire of the angels and Old Testament figures. And chrysography also appears on all plane sections of the throne and foot stool. Its extended use is also found in other murals of the same cycle, including the *Angel inspiring Saint John on the Island of Patmos*.

---

[50] I have not had the opportunity to examine the striation patterns typical of chrysography in all of the Cimabue's works regarding whether, as in thrones, gold or other related colours were used.

[51] Regarding the excessive use of chrysography in Italian Dugento panel painting see J. Polzer, *Some Byzantine and Byzantinising* Madonnas *painted during the later Middle Ages*, Arte cristiana LXXXVII–791 (1999), 85ff. See also the *Madonna del Popolo* by the Saint Agatha Master in the church of Santa Maria del Carmine (reproduced in: M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting. 1100–1270*, Florence 1993, plates LXIXff), etc.

All this does not mean that Cimabue used chrysography consistently in the course of his artistic career. As time progressed his interest in realistic optical and physical qualities of cloth proved incompatible with its obvious arbitrary aspect. Consider his painted crosses in Arezzo and S. Croce, Florence. In the former chrysography is prominent, covering all garments. However, it had no place in the latter, where the loin cloth is largely transparent, nor, for the same reason, in the small *Flagellation* panel in the Frick Collection, which has been connected by Joanna Cannon, as indicated, to Cimabue's recently discovered London *Madonna*.[52] Nor does it appear on the attire of the Virgin and Child in the *Servite Madonna* in Bologna, except for the thin bands at the edges of her dress at the neck and wrists.

Unquestionably, in later *dugento* Italian painting the use of chrysography, given its obvious connection to Byzantium, was widely debated. In the mural decoration of the upper church of San Francesco at Assisi the presence of chrysography diminishes after Cimabue's presence, duly restricted to Christ's or God the Father's attire. This can be seen in Torriti's scene of the *Creation of Man* on the upper north nave wall close to the crossing. It also covers the entire red dress of Christ in the mural of the Road to Calvary in the second bay of the south nave wall. Its restricted use applies as well to the *Life of Saint Francis* cycle lining the lower nave walls as well. Interestingly, chrysography is also absent from Giotto's representations of Christ in the mural decoration of the Arena Chapel. Exceptionally, however, there it does appear on the attire of the Old Testament figures flanking Christ ascending to Heaven. Here its application has clearly a symbolic value, connecting the Old Testament figures with an antiquated stylistic practice obviously known to Giotto.

In overview, chrysography was a Byzantine import on central Italian soil. Its use escalated in the later sixties and seventies of the *dugento*, often applied to excess according to its original Byzantine purpose.[53] Judging by the murals of the Sancta Sanctorum Chapel, in Rome it met with resistance, since it was excluded from the red dress of Christ enthroned, modeled by the partial superposition of sharply contrasting light blue colour (Figure 6). In the mid-twelfth century apse mosaic of the *Virgin and Christ Enthroned in Heaven* in the church of Santa Maria in Trastevere one already observes, excluding chrysography's purely decorative aspect, the use of golden *tessere* on divine or saintly garments for obtaining luminous modeling effects. This tradition carried into the later *dugento*, as can be seen in Torriti's apse mosaic of *Christ and the Virgin enthroned in Heaven* in the church of Santa Maria Maggiore and Cavallini's *Life of the Virgin* mosaic cycle in Santa Maria in Trastevere (Figure 20); etc.

Concerning Cimabue's artistic connection to the Saint Francis Cycle

In his Assisi murals the sharp contrast of Cimabue's concept of spatial depth and narrative structure with the later murals of the *Life of Saint Francis* in the same upper church has already been underscored. In the view of its masters Cimabue's style had become thoroughly outdated, this including his Byzantine legacy. A vital aspect of this contrast, often examined, involves the perspective conventions used in the respective mural borders. Here the plain console band extending above Cimabue's *Life of the Virgin* murals in the upper choir differs fundamentally in its perspective rendering from the framing system of the *Life of Saint Francis* cycle, which presents a covered passage extending before the murals between the engaged nave piers.

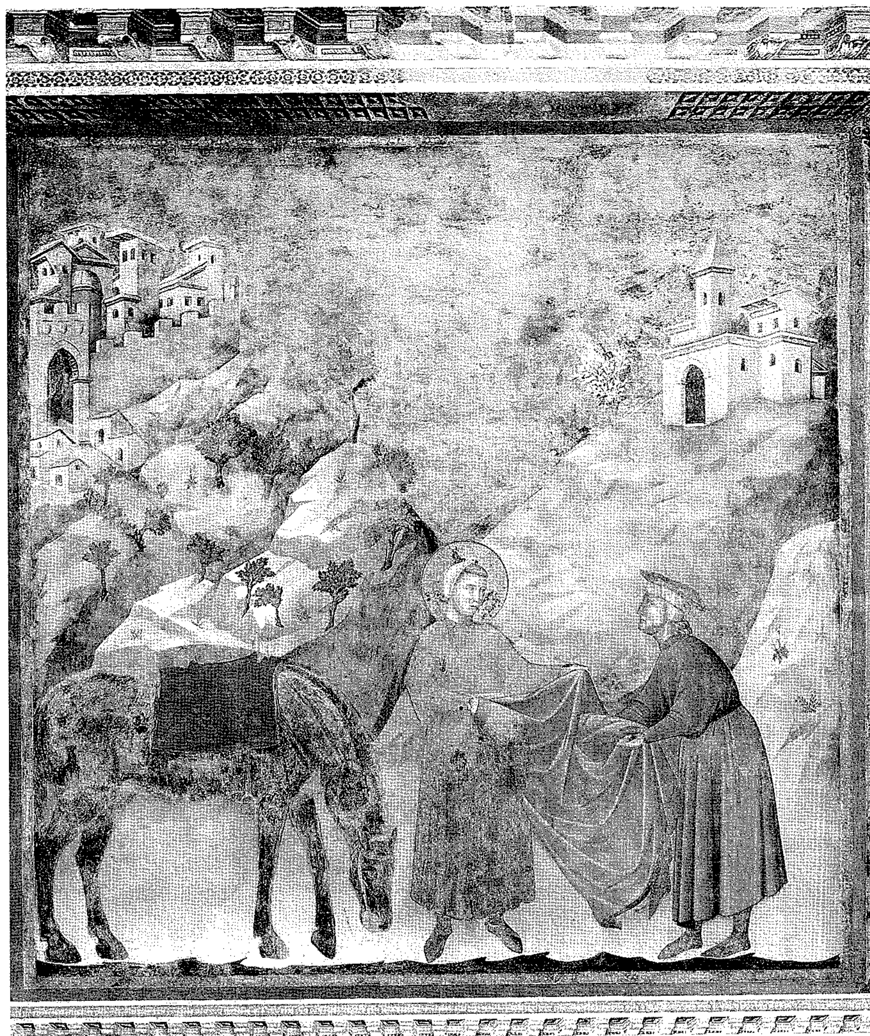


Fig. 23. Saint Francis dividing his Cloak with the Beggar, Mural, Upper Church, San Francesco, Assisi (Foto Stefan Diller)

Significantly, the latter offers, within the space of each bay, console friezes located below and above the narrative scenes, as well as a coffered ceiling serving the covered passage. Here the orthogonals get duly closer in distance, approximating correct perspective structure (Figure 21). Differently, in the case of Cimabue's console series the principle of reverse perspective still applies, since the direction of the orthogonals is reversed, since in distance they get farther apart. Accordingly, both sides of the central console, located directly above the papal throne, are visible, seen simultaneously from opposite oblique directions (Figure 22). One must keep in mind that here we are dealing with architectural illusion important for its own sake, rather than serving narrative or iconic ends. Nevertheless, this radical change from reverse toward real perspective representation shows that this issue was discussed around the time that the framing scheme of the Saint Francis cycle was invented.

The closer reading of the initiation of the *Saint Francis* cycle still largely defies resolution. In the first place, we do

[52] See n. 39.

[53] See n. 51.

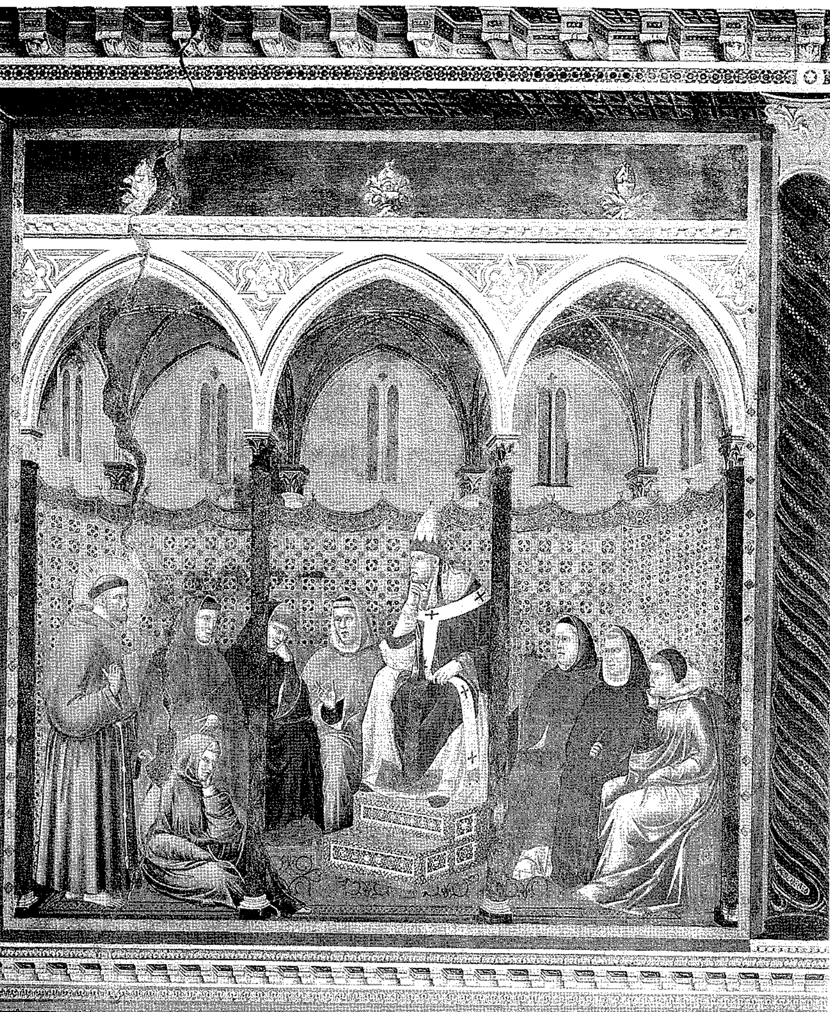


Fig. 24. Saint Francis preaching before Pope Honorius, Mural, Upper Church, San Francesco, Assisi (Foto Stefan Diller)

not know precisely when the cycle was begun. It is generally accepted that it was painted sequentially following the course of Saint Francis' life, offering a stepped increase in realism and compositional complexity. This assumption is confirmed, on the whole, by the sequence of the *giornate*.[54] The narrative, moving clockwise around the lower nave wall, begins next to the northern transept. However, the very first narrative scene there located, of *Saint Francis honoured by a simpleton*, was actually painted last. This is confirmed by both the sequence of the *giornate* and its unusual style, connecting the latter to the three murals by the same hand located in the same bay on the opposite nave wall. Their painter has been identified as the Santa Cecilia Master, after his altarpiece in the Uffizi Gallery. This is the only painter partaking of the Saint Francis cycle on whose identity there is closer agreement.

The first scenes of the cycle painted are the two following the simpleton honouring the saint. They offer Saint Francis giving his cloak to the poor knight (Figure 23) and his dream vision of the palace filled with arms bearing the sign of the cross. Interestingly, the investigation of the sequence of the *giornate* indicates that the main part of the latter scene was painted before the gift of the cloak.[55] Be this is it may, the mural of the gift of the cloak is surely the most conservative in the whole Saint Francis cycle. Its composition is among the least complicated. There the figures are the largest. They are simply laterally rowed close to the picture plane. The frontally posed Saint Francis stands along the vertical axis. The very center of the pictorial field is located on his halo. And the slanting sides of the hills are directed toward his head. Last but not least, his diagonally downward tilted feet suggest that rather than standing on it he floats before the ground. Differently, the feet of the poor knight standing at the side are more believably laterally oriented. And all the feet, including the horse's hooves, are sharply spotted against a light ground, the chiaroscuro contrast contributing to the impression of their collective forward projection. Moreover, the rocky ledge following closely the base line is a traditional Byzantine feature in outdoor settings, already found in the *Good Shepherd* mosaic in the mid-fifth century mausoleum of Galla Placidia in Ravenna. Altogether, compared to the later murals of the cycle, here a reduced conservative visual narrative parlance prevails. Certain of its components, including the frontal position of Saint Francis and his diagonally tilted feet, conform to that of the soldiers in Cimabue's *Crucifixion* mural in the southern transept. Wholly dismissing the idea of a supporting ground, there the figures flanking the cross stand on each others' slanting crossing feet (Figure 10)!

In the light of the conservatism of Cimabue's Assisi murals, one wonders what went on in the minds of the painters responsible for the Life of Saint Francis cycle as it progressed. Where in all this brew the young Giotto belonged, struggling to find his own way, and the Isaac Master, whoever he may have been,[56] remains for me as elusive as ever, although it can be assumed that they were close.

Cimabue's Architectural Forms

Obviously, compared to the most progressive architectural representations in the *Life of Saint Francis* cycle, those in Cimabue's Assisi murals are yet downright primitive and archaic. The contrast is so extreme that it alone excludes a closely compacted chronology of the mural decoration in the upper church as has been recently proposed.[57] Consider, on the one hand, the elaborate Gothic interior hall in the mural of *Saint Francis preaching before Pope Honorius* (Figure 24). Occupying the entire mural, the hall, duly receding in distance, effectively contains all the figures in their respective spatial locations, separated from the beholder by a triple arcade crossing the mural close to the picture plane. And in the *Miracle of the Christmas Crib at Greccio* (Figure 25) the painter places the event within a church: in the choir in front of the high altar, a crowd pressing through the central door of the *iconostasis*. Here the realistic representation of the parts in their respective locations enables the beholder to place the event within a greater familiar architectural whole. Interestingly, in another mural of the Saint Francis cycle, the funeral of the Saint, the orientation of the same interior ambient is reversed, with the scene set in the nave. Now the *iconostasis* is viewed from the opposite side since the icons rising from

---

[54] M. Meiss and L. Tintori, in: *The painting of the Life of St. Francis in Assisi*, New York 1967, first considered the sequence of the *giornate* in the Saint Francis mural cycle. Their findings have been superceded by B. Zanardi's careful scrutiny of their sequence, in his *Il cantiere di Giotto. Le Storie di San Francesco ad Assisi*, Milan 1996 (commentary by Ch. Frugoni and introduction by F. Zeri).

[55] Zanardi, *op. cit.* (n. 54 supra) graphs giving the sequence of the *giornate* in the two murals on pages 81 and 91.

[56] See n. 23 supra.

[57] Bellosi, *op. cit.* (n. 8 supra), 150ff, esp. 162.

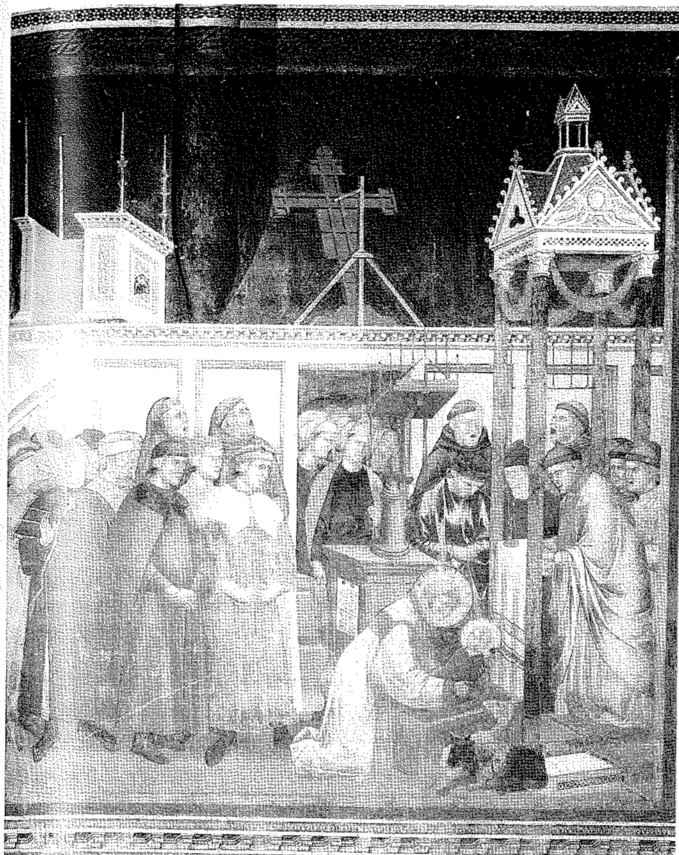


Fig. 25. The Miracle at the Christmas Crib at Greccio, Mural, Upper Church, San Francesco, Assisi (Foto Stefan Diller)

it are no longer seen from the back but from the front. The painter even includes a portion of the coffered apse vault beyond the icon of Saint Michael. Here, moving from one scene to another, the painter shifts the viewer's position within one and the same greater structure.

Differently, in Cimabue's choir and transept murals nothing even approaching this kind of sophisticated architectural rendering can be found. Individual buildings are yet reduced in shape and scale. In the scene of *Saint Peter healing a Cripple* (Figure 26) the reduced buildings at the two sides simply converge, according to their roof lines, toward the lower center where the principal action is set. Also, following medieval tradition, here the symbolic role of reduced architecture often takes precedence. Consider the central location of the plain domed church set directly in back of Saint Peter healing the lame, or the plain *baldacchino* similarly placed in back of Saint Peter exorcising demons from the bodies of men. As previously considered, in his Evangelist portraits in the upper crossing vault (Figure 19), the platforms stacked one on top of another, supporting separate objects and figures and set against a neutral ground, yet clearly indicate a disinterest in rendering a unified architectural setting. By contrast the latter is substantially realised in the vault murals of the Doctors of the Church in the first bay of the upper nave. There each cell offers one extended platform which supports all figures, objects and structures there located, the platform consisting of the flat roof of a building barely rising beyond the lower cell borders (Figure 27)! All this information clearly separates Cimabue's upper church murals from the latter, as well as the cycle of the Life of Saint Francis.

Fig. 26. Cimabue, Saint Peter healing a Cripple, Northern Transept, Upper Church, San Francesco, Assisi (Foto Kunsthistorisches Institut Florenz)

The Role of Legend in our understanding of Cimabue's connection to Giotto

Virtually nothing is known of Giotto's origins. Vasari writes that Giotto was born in 1276,[58] that his father was a farmer in the region of Vespignano. He relates that when Giotto was ten years old his father sent him to pasture sheep, and while doing so he drew one on a rock. It just so happened that Cimabue was passing by. Struck by the realism of Giotto's drawing Cimabue, with the father's permission, took the young artist into his shop, and that is how Giotto's career got started.[59] Obviously, all this is the stuff of legend. It conveniently connects the lives of Florence's two greatest painters of the proto-Renaissance. Vasari did not invent it, but borrowed it from Ghiberti's *Commentaries*.[60] Where Ghiberti got it is not known.

---

[58] Giotto's birth is most usually placed a decade before Vasari's date of 1276; see Vasari, *op. cit* (n. 35 supra), *Commento* II–1, 347; also G. Previtali, *Giotto e la sua bottegga*, Milan 1967, 131, n. 21; etc.

[59] Vasari, *op. cit.* (n. 35 supra), I. *Testo*, 96f.

[60] Ghiberti, *Commentari*, quoted in: J. von Schlosser, *Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti*, Berlin 1928, 51f (German translation). Ghiberti's legendary account reminds one that the painters of later *trecento* Florence idealised Giotto's exemplary *oeuvre*, considered beyond their reach (see, recently, W. Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, Berlin–Munich 2001, 202f and 206ff).

Fig. 27. Saint Ambrose, Mural Painting, Vault of the Four Doctors of the Church, Upper Church, San Francesco, Assisi (Archivio Franco Cosimo Panini Editore, Modena)

Fig. 28. Giotto, The Refusal of Joachim's Sacrifice in the Temple, Mural Painting, Arena Chapel, Padua (Gabinetto Fotografico, Musei Civici Padova)

In essence, Vasari was fully aware of their distinct historical roles. This is how he comments on the art of the young Giotto: "... in poco tempo, aiutato della natura e ammaestrato da Cimabue, non solo pareggiò il fanciullo la maniera del maestro suo, ma divenne cosi buono imitatore della natura che sbandi affatto quella goffa maniera greca, e risuscitó la moderna e buona arte della pittura..." (*in a short time, assisted by nature and taught by Cimabue, the boy not only equalled the manner of his master, but became such a good imitator of nature that he effectively rid himself of that awkward Greek manner, and revived the good and modern art of painting*).[61] Considering the fundamental differences of their styles, and how little we really know of Giotto's formative years, does it make sense to assume that Cimabue was Giotto's teacher? If so, the apprentice would have thoroughly rejected the elder master's way of painting in the search for his own artistic identity. As indicated, the extant visual evidence raises severe doubts. For what this may be worth, Vasari is known to have inserted legend in certain of his artists' biographies. He did so in his life of Buffalmacco, of whose work in his time virtually nothing was known, referring to Sacchetti's and Boccaccio's literary accounts of the master's practical jokes.[62] The contemporary Dante was certainly aware that Cimabue's and Giotto's artistic personalities differed, implied in the assertion that the fame of one eclipsed that of the other. According to the present state of knowledge the connection of the young Giotto to Cimabue, if not discarded, is best left open.

Appendix. A comment on Giotto's symbolic use of architecture in his Arena Chapel murals

According to the narrative sequence of Giotto's murals of the *Life of the Virgin and Christ* in the Arena Chapel, the earliest scene is the *Refusal of Joachim's Sacrifice in the Temple* located on the upper right side of the nave (Figure 28). Taken from the apocrypha of pseudo-Matthew, it initiates the account of the Virgin's miraculous birth, contributing to the absolute purity of the future mother of the incarnate God. Giotto devoted the uppermost nave tier to her early life up to the time of her marriage to Joseph, which legitimized her forthcoming miraculous maternity according to man's terrestrial law.

The upper portion of the triumphal arch offers the second scene marking a crucial moment in the mural cycle's narrative progress (Figure 29). According to its shared border it includes two successive events. The first fills the wall space above the arch. There one observes the heavenly court in session as God the Father, reconciling the contrary claims of Truth and Justice, decides on Christ's salutory earthly mission.[63] Below appears the *Annunciation*, with Gabriel located

---

[61] Vasari, *op. cit.* (n. 35 supra), I. *Testo*, 97.

[62] In a letter dated August 5, 1564, Borghini wrote Vasari concerning the life and work of Giotto as follows: "... perché e tanto piena e tanto copiosa, basta, che certe cose sieno accennate, come le sono, che danno più gratia. Nella vita di buffalmacco, perché era più povera di cose, non fù male aggiungervi quelle novelle più diffusamente; perio io non toccherei più de quello che vi è hora" (K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris* II, Munich 1930, cdlvi, 93).

[63] Giotto's mural of God seated among angels in Heaven deciding on Gabriel's earthbound mission recalls the account of the dispute between Mercy and Peace versus Truth and Justice, reverting to Psalm lxxxiv, 11f, and Saint Bernard, *Serm. 1 in festo annuntiationis beatae Virginis*, MPL clxxxiii, cols.

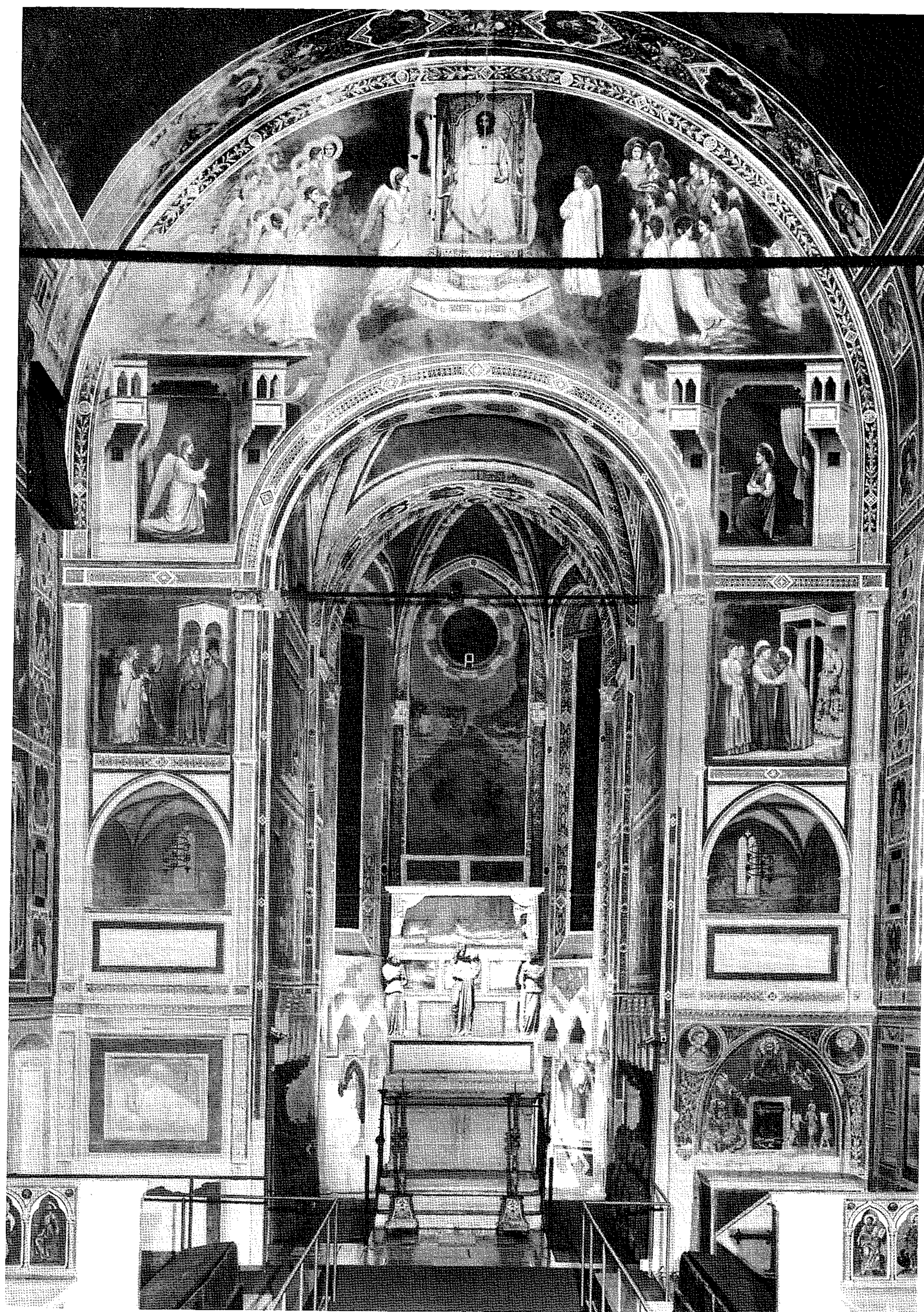


Fig. 29. Giotto, Mural Painting on Triumphal Arch, Arena Chapel, Padua (Foto Gabinetto Fotografico, Musei Civici, Padova)

at the viewer's left side of the arch and the Virgin at the other. The total scene introduces the narrative of Christ's life, which occupies the lower nave walls, beginning with his birth represented in the adjacent mural on the right nave side.

Interestingly, it is precisely in these two scenes that Giotto deliberately reverted to obsolete spatial practices at the time long since discarded. He does so, however, with exceptional sophistication. If my reading is correct, he did so deliberately for symbolic reasons, using them as chronological indicators.

387ff, in the near contemporary *Meditations of the Life of Christ*, a popular Franciscan treatise dating from the later *dugento* [see I. Ragusa and R. B. Green, *Meditations of the Life of Christ. An illustrated Manuscript of the Fourteenth Century. Paris, Bibliotheque Nationale, Ms Ital. 115*, Princeton, N. J., 1961, 5ff; also C. Fischer, *Die "Meditationes vitae Christi": ihre handschriftliche Überlieferung und die Verfasserfrage*, Archivum franciscanum historicum XXV (1932), 3–35]. Regarding the difficult issue of who painted the God the Father on wooden support, inserted on the triumphal arch in the opening leading to the space between the shed roof and the vault of the choir, replacing Giotto's earlier mural of God the Father filling this space, and when and why the opening was made, see L. Jacobus, *Giotto's design of the Arena Chapel, Padua*, Apollo CXLII, no 406 (1995), 37–42.

The decoration of the triumphal arch offers obvious conflicting perspective views. On the one hand, viewed by the observer duly standing toward the middle of the nave, the empty vaulted rooms located at the lower sides conform to coherent perspective construction, since the orthogonals get closer in distance. However, their spatial treatment contradicts that of the two flanking structures appearing above, opened at the front, revealing Gabriel and the Annunciate Virgin kneeling inside (Figure 33). At the sides of these structures appear two projecting balconies supporting a flat roof. Seen from below, both balconies and roofs project obliquely upward and forward into the interior of the chapel, their oblique direction leading one's eye toward God the Father. According to real perspective they are viewed respectively impossibly from beyond the nave walls. Accordingly, considered as a unit, their orthogonals separate as they extend into distance. Here the principle of reverse perspective applies!

The mural of *Joachim's Sacrifice Refused* also reveals an obsolete convention, but of a different kind. Here Giotto locates all his figures and structures, with the plausible exception of the rear pulpit, on a solid platform which recedes sharply into distance. It is seen from a vantage point roughly at level with the painted figures. This platform is set obliquely on a lateral brown band suggestive of the ground. Above the latter extends a flat blue ground. Awareness of spatial depth is restricted here to the platform and the figures and structures it supports. It is roughly rectangular in shape, projecting slightly at the rear sides. Its front corners are cut off at an angle, so that the closest part connects with the base line and the picture plane, thus keeping the platform from projecting into the viewer's space. On this platform the figures and structures are closely compacted. This eminent use of a platform for supporting objects and figures is reminiscent of their traditional use in Byzantine painting, and especially Cimabue's *Evangelists* in the upper crossing vault of the church of San Francesco at Assisi. These, it can be assumed, Giotto certainety knew.

The presentation of key interior parts of a sanctuary as a coherent unit, evident in the previous mural, is already found in the Life of Saint Francis cycle in the upper church of San Francesco at Assisi, as in the *Miracle of the Crib at Grecchio* (Figure 25).

О хронологији Чимабуеових дела и пореклу дубине сликаног простора у италијанском сликарству позног средњег века

Јозеф Полцер

У студији се истражује хронолошко место Чимабуеових Мадона у развоју сликарства централне Италије током друге половине дуећента и првих година трећента. Назначени период пружа сведочанство о револуционарним променама у третману сликаног простора, који се развија од плошности, око 1250. године, до знатне артикулације просторне дубине, што досеже до средње дистанце у каснијим радовима. Тамо где нема друге врсте података, као када је реч о Чимабуеовим сликарским делима (осим касног мозаика светог Јована Јеванђелисте у катедрали у Пизи, слика 7), постепени развој у представљању дубине сликаног простора може, стога, послужити као хронолошки показатељ. И особености у моделовању драперије у Чимабуеовим сликарским делима, које се крећу од произвољне крутости набора одеће, изведених у оквирима средњовековне конвенције, до осећаја за гипкост тканине, пружају могућност за датовање.

Аутор студије такође се усредсређује на Чимабуеову зидну декорацију у хору и трансепту горње цркве Светог Фрање у Асизију (слике 10, 18, 19, 26) и њен однос, у погледу сликаног простора и префињености у приповедачком изражавању, са зидним сликама Живота светог Фрање насликаним дуж доње зоне зидова наоса (слике 21, 23, 24, 25). Утврђено је да те две целине представљају потпуно различите развојне стадијуме. Чимабуеове позне зидне слике у Асизију остају још чврсто везане за Византију и уметност Ђунта Пизана (Giunta Pisano) (слика 9). Упоређене са њима, касније фреске Житија светог Фрање показују дотад невиђени натурализам. Ово потоње дело претпоставља јасно одбацивање Чимабуеовог стила. То би, даље, требало да значи како су Чимабуеове зидне слике у Асизију настале знатно пре Житија светог Фрање.

Како то утиче на хронологију сваког од поменутих остварења? Њих дели период од приближно две деценије. Житије светог Фрање припада последњој деценији дуећента. Чимабуеове зидне слике морале су настати знатно раније. На основу иконографских и историјских података његове представе јеванђелиста у горњем крстастом своду (слика 19) датоване су у време понтификата Николе III (1277–1280). Наративна структура Распећа у горњем јужном трансепту (слика 10), које припада касном периоду његове делатности у горњој цркви, још је потпуно средњовековна. И Чимабуеова зидна слика Мајка Божија и Христос на небеском трону (слика 18) у горњем хору открива чврсте везе са Богородицом на престолу (Santa Trinità Madonna) у Фиренци (слика 1). Оба дела сигурно припадају периоду понтификата Николе III.

Тачна улога Ђота у стварању циклуса Житија светог Фрање остаје неодређена као и до сада. Узимајући у обзир темељне стилске разлике, може се закључити да нема потврде за Вазаријеву тврдњу да је млади Ђото израстао из Чимабуеове радионице.

Српски владарски портрети у манастиру Дуљеву

Драган Војводић

UDK 75.052.041.5.033.2.Stefan Dečanski / Stefan Dušan

На западном делу јужног зида наоса цркве Светог Стефана Првомученика у Дуљеву (Паштровићи) насликана су пред представом патрона храма двојица српских владара у својству ктитора. Према особеностима физиономија тих монарха, као и према остацима натписа, може се поуздано закључити да су у питању портрети краљева Стефана Уроша III Дечанског и Стефана Душана, настали око 1340. године. Иконографија дуљевских портрета и инсигније насликаних владара показују особену и занимљиву синтезу западноевропских и византијских утицаја, остварену на темељима старијих српских традиција.

... те бы се болѣ историа светы Обителя и ньіовы ктитора слѣдовательно и Србскога народа освѣтлала.
(С. М. Љубиша, *Обштество Паштровско*, 119)

Крстом с „преслице" свог звоника чврсто везана за модро приморско небо, црква Светога Стефана у Дуљеву већ вековима стоји сред једног тихог јаза у стрминама паштровских брда, покрај села Куљача, недалеко од Будве. Честити православни Срби тога краја сачували су предање, забележено још у XIX веку, да је цркву подигао цар Стефан Душан и да је дуљевски манастир служио као метох Дечана.[1] Колико такве древне традиције усечене у племенско сећање народа с подручја данашње Црне Горе могу бити на трагу саме истине, драматично су посведочиле последице земљотреса из априла 1979. године. Збацивши са зидова цркве у Дуљеву позније наслаге креча и малтера, земаљска стихија је открила, као иза столетне завесе, значајне средњовековне фреске. Због своје вишеструке важности нарочиту пажњу на тим фрескама привукли су ликови ктитора – двојице владара из династије Немањића – насликани на западном делу јужног зида храма. Нажалост, пажња која је посвећивана дуљевским владарским портретима била је прилично површна и селективна. Дотицана су, углавном, само питања идентитета насликаних личности и, у вези с тим, хронологије фресака, при чему су изношени закључци непоткрепљени продубљенијом анализом и озбиљнијим аргументима. Ако занемаримо узгредна запажања и неке сасвим уопштене оцене о владарским инсигнијама, можемо закључити да су сви остали, прилично сложени проблеми које доносе портрети у Дуљеву остали без одговарајућег одраза у науци. Чак ни основна грађа која се тиче поменутих владарских ликова није представљена научној јавности на задовољавајући начин.[2] Намера нам је да овом приликом попунимо извесне празнине у проучавању дуљевских портрета и пружимо потпунију и поузданију представу о њима, наравно – у оној мери коју ће наша знања и наша моћ разумевања слике то дозволити.

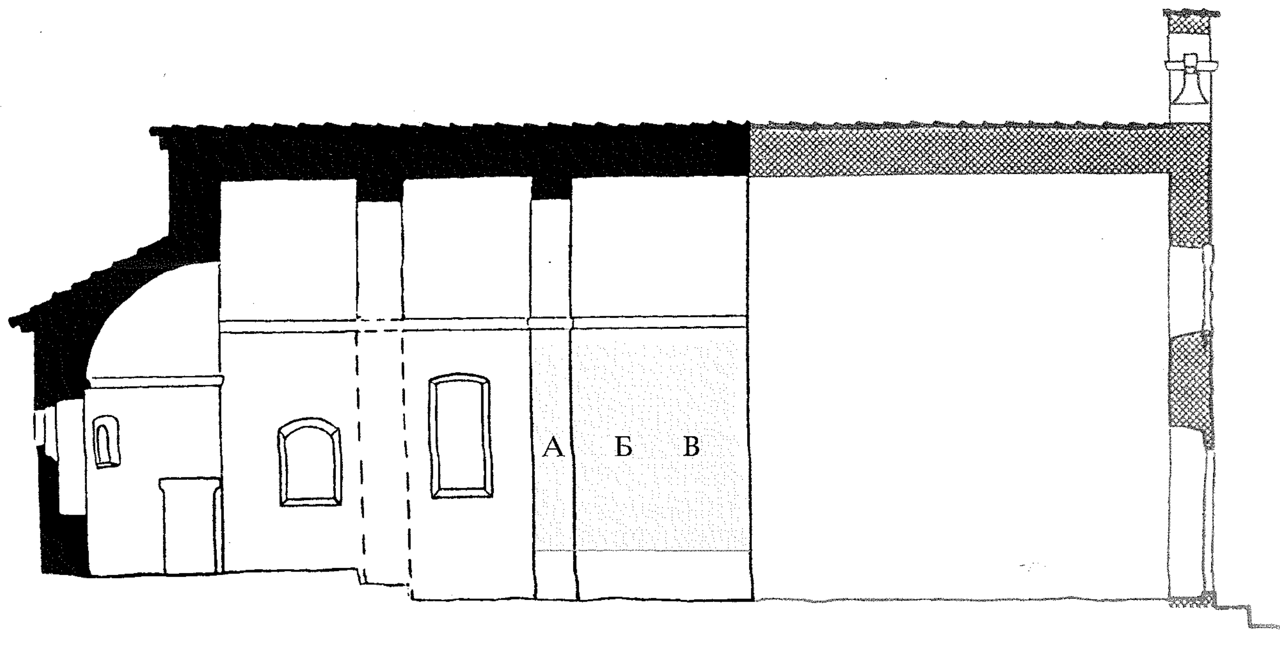
Иконографско решење ктиторске композиције и њено место у програму

Основна схема ктиторске композиције у цркви Светог Стефана у Дуљеву обележена је углавном традиционалним цртама, уобичајеним за српско сликарство доба Немањића, али показује и неке необичности. Најпре ваља запазити да је композиција смештена у југозападни део наоса (цртеж 1). У маузолејима Стефана Немање и његових потомака у тај део храма био је, по правилу, смештан ктиторов гроб, а изнад њега су сликани портрет ктитора и друге композиције које су поткрепљивале наду у спасење сахрањеног истицањем његовог богоугодног задужбинарског дела (Студеница, Милешева, Сопоћани, Морача, Гра-

---

[1] *Шематизам Православне епархије бококоторско-дубровачке за годину 1874* (издат у Задру), 12; М. Црногорчевић, *Манастири Паштровски у Боци Которској*, Старинар Српског археолошког друштва, год. XII (1895), 66. Стјепан М. Љубиша кроз своју верзију старе паштровске приповести *Скочидјевојка* такође преноси традицију да је манастир Дуљево „оградио Душан", али не помиње титулу владара ктитора (S. M. Ljubiša, *Pripovjesti crnogorske i primorske*, Dubrovnik 1875, 67). О везама Паштровића, то јест манастира Дуљева и Дечана, cf. С. Любиша, *Общество Паштровско у окружію Которскомъ*, Србско-Далматинскій магазинъ, год. X (Задар 1854), 120, 121; Б. Стрика, *Српске задужбине. Далматински манастири*, Загреб 1930, 269; П. В. Ковачевић, *Паштровићи. Културно-историјски преглед*, Београд 1976[2], 84–85; В. J. Ђурић, *Језици и писмена на средњовековним фреско-натписима у Боки Которској: значај за културу и уметност*, in: *Црква Светог Луке кроз вјекове*, Котор 1997, 258.

[2] О портретима у Дуљеву досада су писали: В. J. Ђурић, *Сликарство у средњем веку*, in: *Историја српске културе*, ed. П. Ивић, Београд 1994, 119; Т. Пејовић, *Манастири на тлу Црне Горе*, Нови Сад – Цетиње 1995, 79–80, и сл. на стр. 80; Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 296, н. 214; Р. Вујичић, *Старо сликарство на подручју Будве и Паштровића*, Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ 14 (1995), 104; С. Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, Подгорица 1996, 145; idem, *Манастир Дуљево код Будве*, Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ 16 (1997), 132–133; Ђурић, *Језици и писмена*, 258; К. J. Пејовић, *Дуљево*, in: *Енциклопедија православља* I, Београд 2002, 601; Д. Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион". Две древне и неуобичајене инсигније српских владара у XIV и XV веку*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд–Крушевац 2002, 260.



Цртеж 1. Подужни пресек цркве Светог Стефана у Дуљеву с распоредом фресака у најнижој зони јужног зида западног травеја: А) свети Стефан; Б) краљ Стефан Дечански; В) краљ Стефан Душан

дац).[3] Углед тих најзначајнијих немањићких задужбина утицао је током XIII века на то да ктиторски портрети, или ликови Немањића уопште, добију место у југозападном простору и неких храмова, односно параклиса, који нису имали маузолејску намену (капела Светог Симеона уз Радослављеву припрату, Богородица Бистричка и Свети апостоли у Пећи).[4] У извесном смислу, трагови поменуте праксе могу се такође запазити у цркви Светог Петра у Расу и у Ариљу.[5] Но, од почетка XIV века тај је обичај био у знатној мери потиснут. Ктиторски портрет јавља се током XIV столећа у југозападном делу наоса сасвим спорадично, рецимо у Краљевој цркви у Студеници,[6] да би се у овом простору храма нешто чешће појављивао у владарским маузолејима заснованим на старим рашким традицијама, попут Дечана.[7] Врло је вероватно да су управо старе српске традиције смештања ктиторског портрета у југозападни део наоса имале пресудну улогу и у лоцирању донаторских представа у Дуљеву.

Од дуљевске ктиторске композиције данас се разазнају ликови патрона храма, светог Стефана Првомученика, насликаног на јужној страни југозападног пиластра, и двојице владара на западном делу јужног зида (цртеж 2). Није извесно да ли се ктиторска композиција некада простирала и на јужни део западног зида, срушеног због проширивања црквене грађевине. Патрон храма, који је био заштитник српске средњовековне државе и њених владара, насликан је у ђаконском стихару, с кадионицом у рукама, како, благо окренут надесно, благосиља ктиторе.[8] Иако се у улози небеског покровитеља Немањића и њихове државе свети Стефан у српском монументалном сликарству обично јављао одевен у одећу учених људи антике (хитон и химатион), са апостолским свитком у рукама, постоје и одређени изузеци. Ђаконска одежда и кадионица у десници, које су редовно обележавале Првомучеников ликове на српским владарским печатима, могу се уочити и на представи тог светитеља крај ктиторске композиције у Матеичу[9] или у српском владарском иконографијом прожетим програмима капела Светог Стефана и Светог Ђорђа у Сопоћанима.[10] Светом Стефану из Дуљева, здесна, приступа владар у зрелој животној доби и, полуокренут налево, посвећује му храм чији образ, то јест „модел“, држи у десној руци. Услед оштећења

---

[3] Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 35–37, 51–52, 71, 84–85, 171, 184; Д. Војводић, *Портрети Вукановића у манастиру Морачи*, in: *Морачки зборник. 750 година манастира Мораче*, у штампи.

[4] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1996², 15–16; Ј. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Вољавац*, ЗЛУМС 6 (1970), 210–214; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 121, сл. 75.

[5] Радојчић, *Портрети*, 30–31; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 39–40.

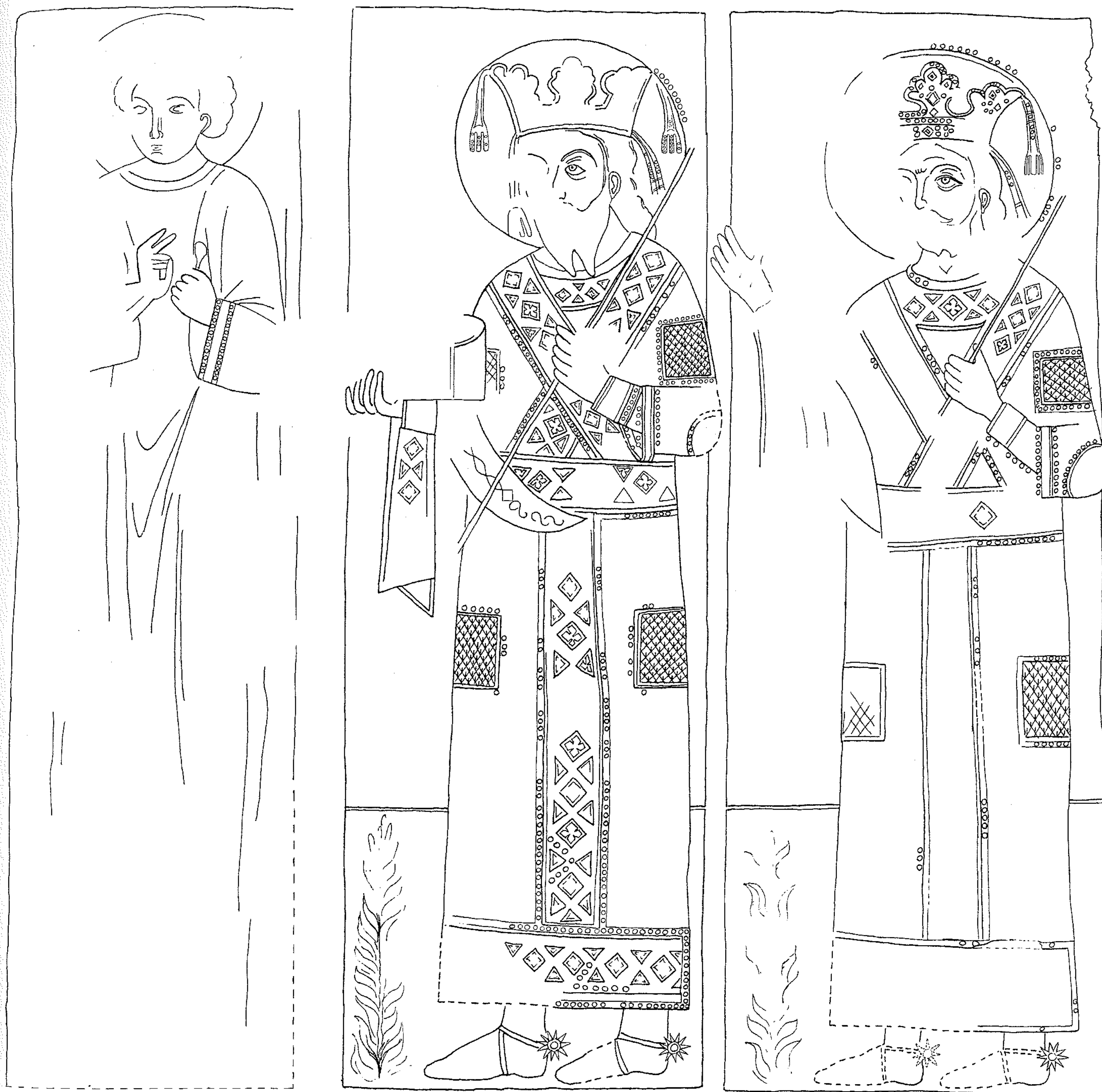
[6] Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 182–186.

[7] Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, 265–275. Постављање ктиторског портрета крај гроба ктитора у југозападном углу наоса вероватно је било примењено у Светим арханђелима код Призрена и Бањској (cf. Поповић, *Српски владарски гроб*, 97, 108, 117). И смештање портрета Немањића у југозападни угао Милутиновог хиландарског католикона ослања се, по свему судећи, на решење преузето из првобитне цркве обновљене у време светог Саве и светог Симеона (Д. Војводић, *Ктиторски портрети и представе*, in: *Манастир Хиландар*, приредио Г. Суботић, Београд 1998, 249–250).

[8] О поштовању светог Стефана и његовим представама у средњовековној Србији cf. Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана Првомученика у Византији и Србији*, in: *Сликарство манастира Дечана*, 537–563 (са старијом литературом).

[9] *Ibid.*, 547, сл. 2; Е. Димитрова, *Ктиторска композиција и ново датовање живописа у цркви Свете Богородице у Матеичу*, у овом броју Зографа, 184, сл. 5. Сашо Цветковски је изразио сумњу у то да је у питању лик светог Стефана Првомученика, пошто ђакон насликан крај ктитора има, наводно, тек изниклу браду и велики „бабураст“ нос [С. Цветковски, *За ктиторската композиција од Матејче*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот *Свети Кирил и Методиј* во Скопје 23 (49) (1996), 536]. Можемо приметити да црте Првомучениковог лика у византијској уметности нису биле строго дефинисане и да су их сликари, према својим уметничким схватањима, прилично варирали. Исто тако, сасвим је сигурно да на лицу поменутог светог ђакона у Матеичу није била сликана брада, већ су у питању остаци сенке која је дочаравала пластику лица. С. Цветковски је у праву када истиче да овај свети ђакон из Матеича у рукама држи кодекс, с којим се свети Стефан понекад представља у старијој уметности (cf. E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1990, fig. 88, cat. no 61; Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана*, 538).

[10] Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана*, 548–549.



Цртеж 2. Ктиторска композиција

фреске могу се назрети само контуре доњег дела образа цркве (цртеж 2, слика 1). Тако фрагментарно сачуван „модел", наравно, не може бити од значајније помоћи за проучавање средњовековног изгледа грађевине. Занимљиво, је, ипак, приметити да је „модел" дуљевског храма био изведен зеленом бојом, па је мало вероватно да је верно дочаравао првобитни изглед фасада цркве. Иза суверена с „моделом" у руци ступа други, нешто млађи владар. Он се отвореном шаком високо подигнуте деснице молитвено обраћа светитељу (цртеж 2). Сасвим је необично што су представе двојице владара одвојене црвеном бордуром, као две засебне фигуре. Портрети владара ипак чине део јединствене иконографске целине. То је видљиво како из усмерености њихових тела, гестова и погледа према представи светог Стефана тако и из околности да молитвено подигнута десница другог владара прелази преко бордуре и нарушава је као границу између два поља. Због чега се сликар определио да владарске портрете одвоји бордуром – тешко је одгонетнути. Могуће је да је уметник желео да на тај начин оствари што јаснију формалну равнотежу сликаног садржаја у најнижој зони и да логику поделе између поља која су заузимале светитељске фигуре примени и на портретима владара.

Ктиторска композиција у Дуљеву разликује се од старијег вида српске донаторске слике, примењиваног нарочито током XIII века, по томе што се између представе патрона храма и двојице владара не јављају никакви посредници. У задужбинама Немањића, од Студенице до Драгутинове капеле у Ђурђевим ступовима и Светог Петра код Раса, ктитор је приказиван како га Богородица, његови свети прародитељи и родитељи, односно светитељ заштитник, приводе Христу или патрону светилишта.[11] Тема посредништва у оквиру иконографије владарских ктиторских композиција у средњовековној Србији почиње нагло да губи значај већ крајем

[11] Радојчић, *Портрети*, 13–28; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 39–44; Војводић, *Портрети Вукановића*.

XIII века,[12] да би се у XIV веку јављала прилично ретко, и то у мање изразитим видовима.[13] Извесне архаичне иконографске црте могу се на дуљевској ктиторској композицији препознати у положају тела, ставовима и гестовима насликаних владара. У Дуљеву нема ни трага од строге фронталности и хијератичности ставова које су почеле да преовладавају на портретима српских владара негде од последње четвртине XIII века. Међутим, ваља приметити да се смерни молитвени ставови, усмереност тела ка Христу, Богородици или светитељима, благи наклон, чак и проскинеза, никада нису потпуно изгубили са српских владарских портрета доба Немањића. Јасно их можемо уочити на неким портретима из времена краља Милутина (иконе из Рима и Барија, наос Хиландара),[14] Стефана Дечанског (Грачаница, икона из Барија, Свети Никола у Дабру)[15] и Душана (Дечани, Свети арханђели код Призрена).[16] Иако су у цркви Светог Стефана у Дуљеву обојица владара полуокренута представи патрона, само је један од њих, онај први, приказан како му приноси модел храма. Због тога се никако не би смело закључити да други, нешто млађи владар није био укључен у задужбинарски подухват подизања цркве. Ово утолико пре што уобичајена иконографија „двојног ктиторства“, са представом модела који заједно држе двојица ктитора, овде није могла бити примењена. Њену појаву онемогућило је постављање донаторских ликова у засебна поља раздвојена бордуром.

Идентитет насликаних личности и време настанка портрета

Сви истраживачи који су се до сада бавили ктиторским портретима у Дуљеву сагласни су да у првом од представљених владара, ономе који стоји непосредно пред патроном храма, треба препознати српског краља Стефана Уроша III Дечанског (1321–1331).[17] За такав став они су пронашли солидан ослонац понајпре у цртама владаревог лика, нарочито јасно обележеним подужом, на два „рога“ раздвојеном тамносмеђом густом брадом (слика 1). Идентичне физиономско-иконографске црте тог српског краља срећу се на свим његовим боље очуваним портретима, као што су онај у хиландарском католикону, затим на икони из трезора цркве Светог Николе у Барију, у Лози Немањића у Пећи или живопису Дечана.[18] Препознавању Стефана Дечанског у старијем владару из Дуљева водило би и пажљивије ишчитавање натписа крај његовог лика. Тај натпис, поред владаревог првог имена Стефан,[19] садржи и његово друго име – Урош (цртеж 3).[20] Поводом идентификације другог, млађег владара у науци је било нешто мање сагласности. Већина истраживача у њему је препознавала сина и „савладара“ Стефана Дечанског, „младога краља“ Стефана Душана, датујући настанак сликарства дуљевске цркве у трећу деценију XIV века, то јест у време око 1330. године.[21] Дакле, према мишљењу тих проучавалаца наше старе уметности, Дечански је био приказан као актуелни, живи владар у пратњи свог престолонаследника. С друге стране, понуђена је претпоставка да је крај Стефана Дечанског у Дуљеву насликан „цар Душан“, што би потврђивало народну традицију о настанку те паштровске цркве за време власти првог српског цара (1346–1355).[22] У досада најопширнијој студији о дуљевском живопису,

Сл. 1. Краљ Стефан Урош III Дечански с моделом храма, детаљ

[12] Радојчић, *Портрети*, 29; Д. Војводић, *Живопис цркве Светог Ахилија у Ариљу*, у припреми.
[13] Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, 274; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995, 110; Д. Војводић, *Остаци владарских портрета и датовање фресака ексонартекса Ђурђевих ступова у Будимљи*, Гласник ДКС 27 (2003), 72–73.
[14] Радојчић, *Портрети*, сл. 67; F. Stelè, *Ljubljanska verzija velike ikone sv. Nikolaja iz Barija*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 287–293, сл. 1, 2; Војводић, *Ктиторски портрети и представе*, 249, црт. на стр. 251.
[15] Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“*, 260, н. 64 (са старијом литературом); И. М. Ђорђевић, *О првобитном изгледу српске иконе светог Николе у Барију*, ЗФФ, серија А, Историјске науке књ. XIV (1989), 111–122, сл. 1–3; В. Јовановић, *О једном ктиторском натпису у манастиру Бањи*, Зограф 4 (1972), н. 28, сл. 4; Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, 278–282, сл. 3, 13, 19.
[16] Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, 280, сл. 19; Д. Поповић, *Представа владара над „царским вратима“ цркве Светих арханђела код Призрена*, Саопштења 26 (1994), 26–29, сл. 1–3.
[17] Ђурић, *Сликарство у средњем веку*, 119; Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, 296, н. 214; Т. Пејовић, *Манастири на тлу Црне Горе*, 79–80; Вујичић, *Старо сликарство*, 104; Раичевић, *Сликарство Црне Горе*, 145; idem, *Манастир Дуљево*, 132–133; Ђурић, *Језици и писмена*, 258; Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“*, 260.
[18] Војводић, *Ктиторски портрети и представе*, сл. на стр. 256; Ђорђевић, *О првобитном изгледу српске иконе светог Николе*, сл. 2; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 82; Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, сл. 12, 16, 19.
[19] Раичевић, *Манастир Дуљево*, 132.
[20] Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“*, н. 65.
[21] Ђурић, *Сликарство у средњем веку*, 119; Вујичић, *Старо сликарство на подручју Будве и Паштровића*, 104; Раичевић, *Сликарство Црне Горе*, 145; Ђурић, *Језици и писмена*, 258.
[22] Т. Пејовић, *Манастири на тлу Црне Горе*, 79–80; К. Ј. Пејовић, *Дуљево*, 601.

Сл. 2. Краљ Стефан Душан, детаљ

Сл. 3. Краљ Стефан Душан из Лозе Немањића у Пећкој патријаршији

међутим, изнето је мишљење како ће вероватније бити да крај првог ктитора – Стефана Дечанског – није био приказан његов син, већ унук, цар Урош V. Због тога је као највероватније време настанка старијег сликарског слоја у Дуљеву предложено доба Урошеве владавине српском државом (1355–1371).[23]

При провери до сада изнетих мишљења у науци о идентитету млађег владара и времену настанка дуљевског живописа ваља се још једном осврнути на остатке натписа крај лика краља Стефана Уроша III Дечанског. Иако је знатно оштећен, тај натпис је могуће прилично поуздано реконструисати, наравно у неколико међусобно сасвим блиских варијанти (цртеж 3). Највероватније је да је натпис имао следећи садржај: ⟨+⟩ст⟨є⟩ф⟨ань⟩ ⟨о⟩ꙋрош⟨ь ·г̃· кр⟩а⟨ль⟩ всѣ⟨χ⟩ь срьпски⟨χ⟩(ь) и пом⟨орскиχь ʒє⟩мь⟨ль⟩ … (цртеж 3а).[24] У сваком случају, натпис је почињао владаревим именом, без ознаке светости, а следила је пуна владарска титула. Пошто се краљ Стефан Дечански, како је то поуздано утврђено, објавио као светитељ крајем пролећа или у лето 1343. године,[25] и отада се у натписима крај његових представа појављује ознака *свети*, јасно је да су владарски портрети у цркви Светог Стефана у Дуљеву морали настати пре назначеног времена.[26] То даље значи да крај Дечанског у Дуљеву сасвим сигурно није био насликан његов унук Урош, већ син Душан. У прилог таквој идентификацији говориле би и неке особености владареве физиономије (слика 2, цртеж 4). Као на већини осталих Душанових портрета, и у Дуљеву се уочавају наглашене, у високом луку повијене веђе, прилично кратак и правилан нос,[27] испод којег се виде бркови, јасно одвојени од не много дуге браде. За портрете Стефана Душана била је уобичајена и смеђа боја власи, мада је она на дуљевском лику ипак нешто тамнија него обично.

Натпис који је некада пратио Душанов портрет у дуљевској цркви данас је, нажалост, потпуно уништен. Та околност нам отежава настојање да утврдимо коју је титулу поменути српски владар носио у време осликавања малог паштровског храма и да на најпоузданији начин сузимо хронолошке оквире настанка дуљевског живописа. Стефан Душан у Дуљеву сасвим сигурно није био означен као цар, јер се царем прогласио тек у касну јесен 1345,[28] дакле пуне две године после светитељског објављивања Дечанског. Остаје, међутим, недоумица да ли је он у изгубљеном натпису био истакнут као „млади краљ“ или пак као „краљ“, то јест врховни господар државе. Прва од поменутих могућности подразумевала би да је, у складу с мишљењем већине истраживача, дуљевска црква била осликана између 6. јануара 1322. године, када је Душан био крунисан за „младог краља“, и 8. септембра 1331, када му је у Сврчину на главу стављен венац

---

[23] Раичевић, *Манастир Дуљево*, 133.

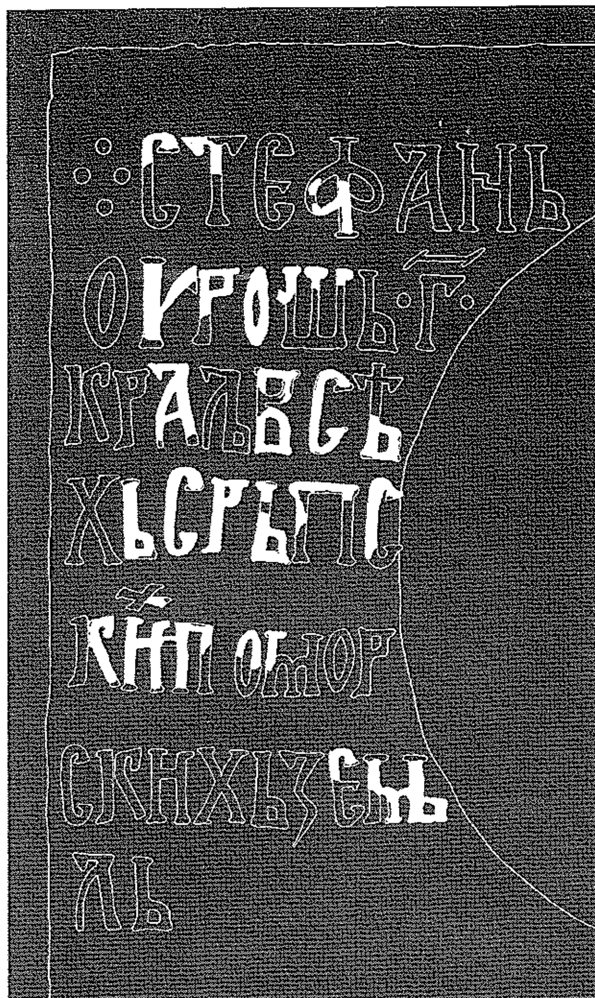
[24] Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“*, н. 65.

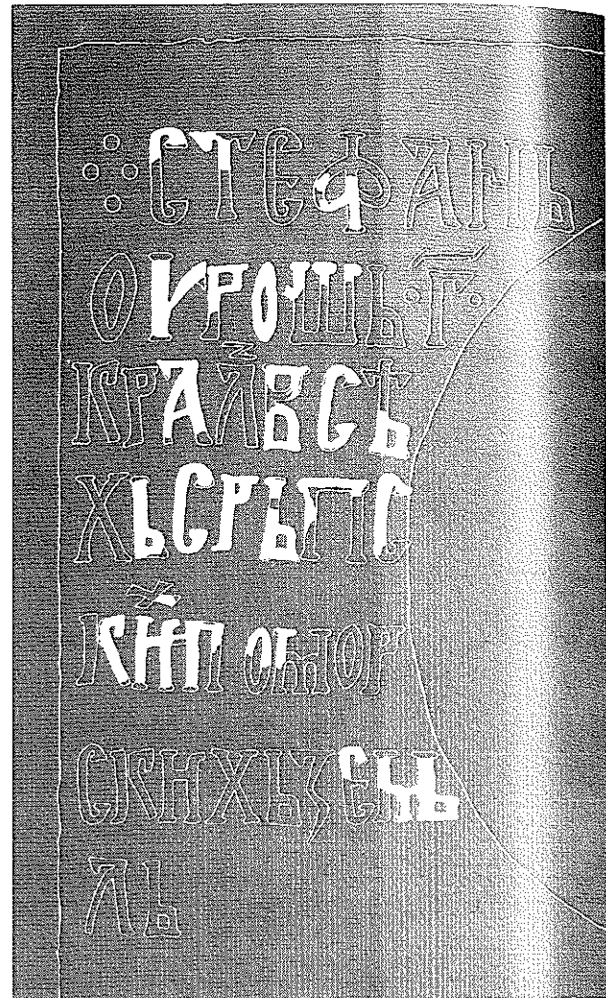
[25] А. Соловјев, *Када је Дечански проглашен за свеца?*, Богословље, год. IV, св. 4 (1924), 284–295; И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења 15 (1983), 38.

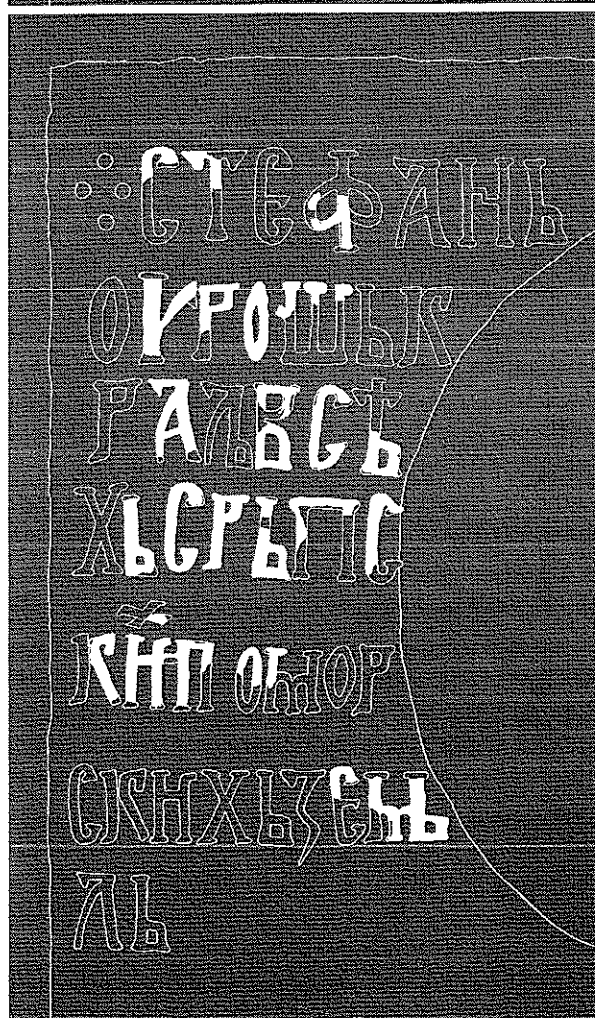
[26] Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“*, н. 65.

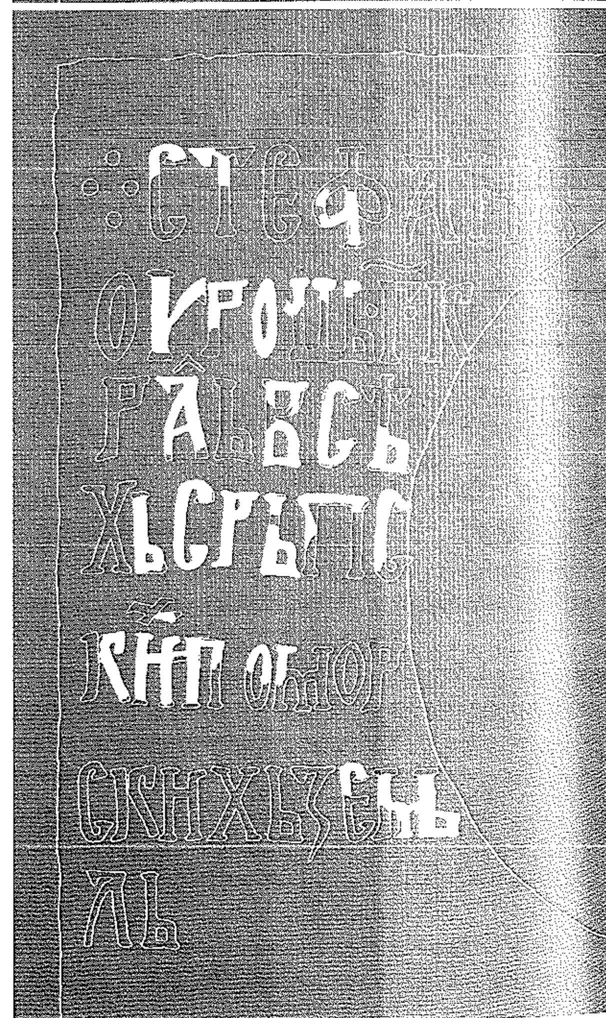
[27] Услед оштећења фреске линија Душановог носа на први поглед не изгледа сасвим правилна, али када се пажљиво проуче остаци цртежа, јасно се показују физиономске црте забележене на нашем цртежу 4.

[28] Б. Ферјанчић, *Освајачка политика краља Душана*, in: *Историја српског народа* I, Београд 1981, 523.









Цртеж 3. Остаци натписа крај лика краља Стефана Дечанског – четири могуће варијанте његове реконструкције

Сл. 4. Црква Светог Николе Дабарског у Бањи, млади краљ Душан из ктиторске композиције, детаљ

Сл. 5. Лик краља Стефана Дечанског на печату с хиландарске повеље бр. 141/143

српског краљевства. Друга би могућност, сасвим је јасно, упућивала на датовање живописа у Дуљеву између 8. септембра 1331. и јесени 1343. године. Губитак важних података које је пружао уништени натпис могуће је, чини нам се, бар у одређеној мери надокнадити разматрањем елемената саме слике.

Већ су неки од ранијих истраживача дуљевских портрета забележили, додуше сасвим узгредно, да су обојица владара приказана у „мужевној доби". О пуној зрелости коју показује лик Стефана Душана не говоре само општи израз помало намргођеног лица, дочаран кроз читаву мрежу бора међу веђама и на челу (слика 2, цртеж 4), већ и релативна дужина и пуноћа браде какву срећемо тек на неким познијим портретима тог владара (Дечани, Сопоћани, Љуботен, Полошко, Свети Никола Болнички у Охриду, Матеич итд.).[29] За нас је, при том, од нарочитог значаја околност да на својим најранијим краљевским портретима, какав је, рецимо, онај на Лози Немањића у Пећи (слика 3),[30] Душан има знатно краћу и слабију браду и „младалачкији" израз лица но у Дуљеву. Уопште гледано, Душан се, према ономе што нам показују сачувани портрети, од својих родитеља и прародитеља, па и од свог наследника, физиономијом знатно разликовао. Једна од изразитијих особености његовог лика очитује се у прилично слабој бради, која никада није достизала дужину какву видимо, рецимо, на портретима краљева Уроша I, Милутина, Стефана Дечанског или цара Уроша. Та Душанова особеност била је, што је и разумљиво, нарочито изражена у његовим млађим годинама. Када је ступио на српски престо и понео титулу краља, он је имао између деветнаест и двадесет две године,[31] што значи да је у јесен 1331. године био још сасвим млад човек. Не чуди, стога, што је на свим познатим портретима из периода власти Уроша III Стефан Душан као „млади краљ" редовно приказиван сасвим голобрад.[32] С обзиром на то да он на већини поменутих портрета ни висином не досеже Дечанског, ваљало би претпоставити да су те представе настале у доба када се Душан тек приближавао младићком узрасту. Последњи у хронолошком низу познатих портрета Стефана Душана као „младога краља" вероватно је онај који је насликан 1328. или 1329. у цркви Светог Николе Дабарског. Ако је сликар „рестауратор" из XVI века доследно поновио иконографију ктиторске слике у овој цркви, а изгледа да јесте, онда је син Стефана Дечанског непосредно пред битку код Велбужда (28. јул 1330) још увек био голобрад младић (слика 4). Занимљиво је поменути, мада за нашу расправу није од пресудног значаја, да је и сликар Лонгин представио Душана као сасвим голобрадог хероја славне Велбушке битке.[33] Да наш најбољи сликар из XVI века при том није био далеко од истине, јасно показује већ поменути портрет краља Душана у Лози Немањића у Пећи (слика 3). Настао у првим годинама Душанове владавине, свакако између јесени 1331. и јесени 1337, највероватније око 1333. године,[34] он представља младог човека јасно видљивих бркова и слабе, тек изникле браде. Судећи по свему досада изнетом, морало би се закључити да су портрети у цркви Светога Стефана у Дуљеву настали најраније крајем четврте деценије XIV века, то јест негде око 1340. године. Нарушеност првобитне програмске целине дуљевског живописа, услед укла-

---

[29] Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, сл. 16, 19, 20; Радојчић, *Портрети*, сл. 35–41, 44–48, 73.

[30] Cf. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 82.

[31] Cf. *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, Београд 1986, 211, н. 114 (где се узима, према нашем мишљењу погрешно, да је Нићифор Григора забележио како је Душан имао двадесет две године у време Велбушке битке, а не у време коначног сукоба с Дечанским).

[32] Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион"*, 260, н. 64 (са старијом литературом); Ђорђевић, *О првобитном изгледу српске иконе светог Николе*, сл. 1, 3; Јовановић, *О једном ктиторском натпису у манастиру Бањи*, сл. 4; Војводић, *Ктиторски портрети и представе*, 257, сл. на стр. 256.

[33] В. Ј. Ђурић, *Икона светог краља Стефана Дечанског*, Београд 1985, 17–19, сл. 3.

[34] Cf. Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион"*, 263, н. 71.

Сл. 6. Краљ Урош из Лозе Немањића у Дечанима

њања западног зида, и поменуте недоумице око пуног првобитног садржаја ктиторске композиције спречавају нас да дођемо до још прецизнијих и поузданијих закључака о времену њеног настанка. Дуљевски портрети могли су, дакле, бити датовани само на основу делимично сачуваних натписа и изгледа приказаних личности. Примедба да су они насликани у провинцијској цркви, где сликарима није морао бити тачно познат изглед владара, те да они зато ипак могу потицати из треће деценије века, никако не стоји. У питању заиста јесте једна од провинција старе српске државе, али угледна провинција Зета, којом је, негде од пролећа 1326. године, као престолонаследник господарио управо „млади краљ" Стефан Душан.[35] Његов двор налазио се под Скадром, но, зна се то из сачуваних извора, млади владар често се кретао према Хуму, Босни и Дубровнику,[36] путевима који су га неретко водили баш преко предела данашњих Паштровића, Грбља и Котора. Стога је лик „младог краља" морао бити током треће деценије XIV века добро познат како у тој приморској области тако и у читавој Зети.

Владарске инсигније портретисаних

На представама двојице краљева у цркви Светог Стефана у Дуљеву особиту пажњу привлаче неуобичајен избор и изглед владарских инсигнија (цртеж 2). Стефан Дечански и Душан одевени су у прилично кратке али богато украшене црвене сакосе са широким оковратницима (контоманикионима), златним периврахионима, епиманикијама, кружним нашивцима на лактовима и широком доњом декоративном бордуром. Опасани су укрштеним дијадимама, чији су задњи крајеви пребачени преко десница обојице владара. На главама краљеви носе готичке отворене круне с необичним препендулијама кићанкама, а у левој руци и један и други држе прилично танко жезло. Обувени су у црвене чизме заобљених врхова, различите од шиљатих „царских" ципела (τζαγγία; српски: **сапогъ**). На тим чизмама истичу се златне мамузе. Разматрању неких од побројаних инсигнија ваљало би овом приликом посветити нешто више простора.

Укрштена дијадима (*лорос*), као инсигнија античког порекла, у XIV веку представљала је анахрон и на дворовима балканских држава под утицајем византијске културе одавно потиснут знак власти.[37] У Србији се она током XIV столећа почела јављати на портретима Стефана Дечанског, да би своју пуну популарност доживела у време краља и цара Душана.[38] Истицање те древне инсигније, заборављене на владарским дворовима у суседству Србије, није било последица необавештености српских краљева и царева, већ плод извесне идеолошке тенденције. У Србији је већ од времена краљева Уроша I, Драгутина и нарочито Милутина била добро позната и помно праћена цариградска дворска мода. С друге стране, ваља приметити да су у византијској уметности одвајкада, па и у XIV веку, са укрштеном дијадимом приказивани како древни светитељи владари тако и личности античке митологије и историје.[39] Стога је веома вероватно да су укрштену дијадиму Стефан Дечански и Душан, попут својих савременика, схватали као прастаро обележје власти и да су до таквог становишта могли доћи најпре приликом свог седмогодишњег боравка у Цариграду (1314–1320). Они су у Константиновом граду упознали ондашњи дворски церемонијал, али су се морали сусрести и с тада многобројним портретима древних византијских царева на којима се истицала укрштена дијадима.[40] Као најсугестивнији модел, мада не и једини, послужио им је, свакако, свети цар Константин. Због тога се чини како је укрштена дијадима требало у визуелној форми да укаже на везу српских владара са древним православним царевима и да на известан начин српске суверене издвоји од савремених владара у суседним земљама.[41] Слична појава употребе анахроних инсигнија зарад истицања повезаности с ранијим православним царевима може се уочити и на портретима „Великих Комнина", господара Трапезунта. Као владари мале државе на југоистоку Понта, географски и политички потпуно одвојене од Србије, трапезунтски цареви приказивани су и у XIV веку са древним глобом (сфером) у рукама, а бар у једном случају и са укрштеном дијадимом на грудима.[42] Велика удаљеност две државе и извесне разлике у избору и изгледу инсигнија на портретима српских и трапезунтских

---

[35] Р. Михаљчић, *Владарске титуле обласних господара*, Београд 2001, 37–38.
[36] *Ibid.*, 38.
[37] Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион"*, 257–259.
[38] *Ibid.*, 259–264.
[39] *Ibid.*, 268.
[40] *Ibid.*
[41] *Ibid*, 269–272.
[42] Cf. *ibid.*, 270, н. 106 (са старијом литературом); L. Gallagher, *The Alexander Romance in the Hellenic Institute at Venice. Some Notes on the Ini-*

владара наводе на закључак да аналогна инсигнолошка решења на дворовима у Србији и Трапезунту нису била последица непосредних међусобних утицаја. Сличности су извирале, с једне стране, из истоветних идеолошких и културних основа, преузетих од некада моћне Византије, и, с друге, из ривалитета Немањића и „Великих Комнина“ према Палеолозима.

Изглед помало схематизовано приказане укрштене дијадиме на грудима двојице краљева у Дуљеву (слика 1, цртежи 2, 4) открива облике ове инсигније уобичајене за монументалне портрете српских владара у XIV веку. Противно правилима њеног опасивања, дијадима је на тим портретима образовала укрсницу у облику слова X (слика 3), разликујући се тако од класичне укрштене дијадиме познате са многобројних портрета византијских царева.[43] У питању, међутим, није неки иновирани тип инсигније. „Нов облик“ овог владарског знака био је последица несхватања сликара и деформације изгледа класичне укрштене дијадиме која је током XII века била готово потпуно потиснута са византијског двора. Поменуте деформације те инсигније могу се пратити у црквеној уметности православних управо негде од краја XII века, али је тек у првој половини XIV века на представама светих арханђела и владара светитеља, односно неких паганских царева, дијадима с укрсницом у облику слова X постала широко прихваћена форма инсигније.[44] Стога је сасвим извесно да је необичан облик укрштене дијадиме српских владара доспео на портрете из оновремене црквене уметности искључиво као последица конвенције у приказивању. Да је дуљевски сликар, који и сам прихвата поменуте конвенције, донекле ипак познавао изглед и начин ношења ове инсигније, говори нам један наоко небитан и једва уочљив детаљ. У питању је ланац који се пружао дуж унутрашње стране задњег дела лороса Стефана Дечанског, пребаченог преко владареве деснице (слика 1, цртеж 2). Тај ланац је служио лакшем ношењу „висећег“ краја дијадиме и руковању њиме.[45]

Отворене круне готичког типа приказане на главама наших старих владара, раскошне у облицима и украсу, данас су веома оштећене, али се њихов изглед може прилично јасно реконструисати (цртежи 2, 4, 6). Уочава се, при том, да су се оне међусобно разликовале само у неким ситнијим појединостима, као што су силуете цветоликих украса на врху и завршеци препендулија кићанки. У стручној литератури изнета је тврдња да те круне „уносе забуну“, јер „оне не припадају типу владарских круна византијског, па ни типу круна српских монарха тога доба“.[46] Из такве тврдње, само делимично тачне, изведен је закључак да су се поменуте круне, „обликом и украсом ближе крунама западноевропских земаља“, јавиле на портретима Стефана Дечанског и Душана под утицајима са Запада.[47] Њих је, наводно, „отуда прихватио приморски мајстор за којег је овакав тип круне био лепши, модернији и практичнији од затвореног типа круне“.[48]

Наравно, сасвим је јасно да описане отворене круне из Дуљева нису само „ближе“ крунама западноевропских и средњоевропских владара него им у потпуности одговарају. Отворене круне различитих облика, па и оне готски стилизоване, међутим, не представљају никакву реткост на портретима српских суверена. Такве круне нарочито често се јављају на монетарним представама

Цртеж 4. Краљ Стефан Душан, детаљ

tial Miniature, Θησαυρίσματα 16 (1979), 170–191, fig. 1; М. Кампури-Бамбуку, Το *„Μυθιστόρημα του Αλεξάνδρου“ ή ο Ψευδοκαλλισθένης και οι απεικονίσεις του σε βυζαντινά χειρόγραφα*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, Солун 2001, 120, εἰκ. 1.

[43] Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, 289–291. Правилније опасану дијадиму срећемо на владарским представама са српског средњовековног новца и печата, какав је онај с хиландраске повеље бр. 144/146 (Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“*, 262, сл. 15). Тај печат први је приписао краљу Душану Д. Кораћ, *Повеља краља Стефана Душана манастиру Свете Богородице у Тетову*, ЗРВИ 23 (1984), 147–148.

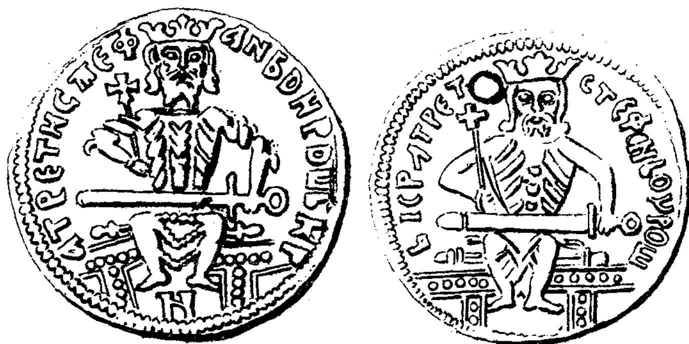
[44] Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, 291–292.

[45] Радојчић, *Портрети*, 83, н. 54.

[46] Раичевић, *Манастир Дуљево*, 133.

[47] *Ibid.*

[48] *Ibid.*



Цртеж 5. Две врсте новца краља Стефана Дечанског (према: S. Ljubić, Opis novaca, Tab. VI, 15, 18)

наших краљева, па и царева. Срећемо их још од времена када је краљ Стефан Драгутин почео да кује новац по узору на печате и новац средњоевропских владара.[49] Отворене готички стилизоване круне јављају се и на новцу Стефана Дечанског (цртеж 5) и Душана,[50] а за нас су веома занимљиви новци краља Драгутина и његовог сина краља Владислава II на којима представу владара обележава комбинација византијског царског орната и отворене готичке круне.[51] Сасвим слично спајање „западњачки обликоване" отворене круне и византијске укрштене дијадиме, какво видимо и у Дуљеву, може се лако уочити на једном хиландарском печату краља Стефана Дечанског (слика 5).[52] Појава отворене круне, нетипичне за византијске владарске портрете, веома је честа и на представама српских краљева и младих краљева у монументалном сликарству (слике 6, 7).[53] Понекад такве круне и на фрескама добијају јасне готичке облике, а бивале су изведене руком грчких уметника који не показују никакве друге утицаје уметности Запада. Наведимо овде бар најизразитији пример те појаве – представу младог краља у цркви Светог Димитрија у Пећи (слика 7). Када се све наведено узме у обзир, онда се проблему представљања „готичких" круна на главама двојице српских владара у Дуљеву мора прићи много опрезније него што је то до сада чињено.

Ми, нажалост, још увек не познајемо у потпуности начела избора и одређивања изгледа инсигнија које се јављају на монументалним портретима наших владара. Ти портрети засигурно су верније од представа на новцу и печатима преносили стварни изглед средњовековних суверена и њихових владарских знакова. Мноштво варијанти, па и значајнијих разлика, које се јављају и на монументалним портретима[54] упућује нас, међутим, на алтернативу: или неких строгих правила није било, па су сликари прилично слободно прилазили обликовању владарских портрета,[55] или су сами владари у различитим приликама носили различите инсигније,[56] што је резултирало стварањем неколико различитих образаца за њихово приказивање. На основу таквих образаца уметници су могли коначно уобличавати иконографију владарских портрета. Уочљиво је, при том, да се избор и комбинације инсигнија који се јављају на портретима српских владара, уз сва колебања, ипак држе неких оквира, и да су ти оквири морали бити бар начелно дефинисани на самом двору Немањића. Промишљено истицање одређених знакова власти којих нема на портретима сувремених владара у суседним земљама, као што су били укрштена дијадима или „торакион",[57] јасно говори о томе да су осо-

Сл. 7. Лик српског „младог краља" у цркви Светог Димитрија у Пећи, детаљ

бени српски дворски обичаји остављали видљивог трага на портретима владара у монументалном сликарству. Слично је морало бити и када је реч о комбиновању византијских инсигнија са оним западњачким, каква је била отворена круна. Но, ако су и постојали одређени оквири у приказивању инсигнија српских владара формулисани на самом двору, то никако не значи да сликари и њихови непосредни надзорници нису имали знатнијих слобода у избору, а нарочито у непосредном уобличавању владарских знакова на портретима наших средњовековних суверена. Наклоности при таквом избору сасвим сигурно су зависиле и од културних прилика које су владале у одређеним подручјима српске средњовековне државе. Стога је сасвим разложно претпоставити да су у Поморју, где су утицаји Запада били нарочито присутни, на значају

[49] В. Иванишевић, *Новчарство средњовековне Србије*, Београд 2001, 91, Таб. I, 2.3; 2.4; 2.5. Драгутинов пример следи и његов млађи брат и наследник Милутин (*ibid.*, Таб. I, 3.2; 3.3; 3.4; 3.5; 3.6; 3.8; 3.10).

[50] *Ibid.*, 243, 244–245, Таб. I, 5.1; 5.2; 5.3; 5.4; 6.1; 6.2; 6.3; 6.30; С. Димитријевић, *Каталог збирке српског средњовековног новца Сергија Димитријевића*, Београд 2001, 71–87 (бр. 3–72), 91–105 (бр. 1–59).

[51] Иванишевић, *Новчарство*, 242, Таб. I, 4.1; 4.2; Димитријевић, *Каталог*, 34–37 (бр. 50–61), 38–39 (бр. 1–5)

[52] Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион"*, 260–262, н. 67, сл. 13.

[53] Радојчић, *Портрети*, сл. 45, 54, 76; Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, 296, сл. 16; idem, *Остаци владарских портрета и датовање фресака ексонартекса Ђурђевих ступова у Будимљи*, 72, сл. 1.

[54] Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, 267.

[55] Cf. *ibid.*, 268, 296.

[56] Cf. *ibid.*, 278; С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994, 125, 127.

[57] Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион"*, 259–273.

Сл. 8. Представа немачког краља („L. Rex") на „Мачу царства", XI век, Беч, некадашња Дворска ризница (Schatzkammer)

добијали управо они инсигнолошки обрасци који су били најближи западњачком укусу. Приметимо овде, рецимо, како је у доба српског царства једино у Котору кован новац на којем је Стефан Душан био приказан са отвореном круном готичког облика.[58] Најзад, не треба искључити ни могућност да су и сами владари били заинтересовани да поданицима из одређене области представе узвишеност свог достојанства тако што ће на портретима истицати управо оне инсигније које су у датој средини биле лако препознатљиве и имале нарочит углед.

Употреби отворене круне, која није спадала међу владарске знаке византијских царева, уз чисто византијске царске инсигније, дакле појави особеној за портрете српских владара у XIV веку, могуће је пронаћи преседане. Тако су грузијски владари XI и XII века, као и нормански краљеви Сицилије и Јужне Италије у XII столећу, поред отворене круне носили сакос, заправо дивитисион, и укрштену дијадиму (лорос).[59] Као господар Италије и Сицилије Фридрих II Хоенштауфен такође је приказиван у дивитисиону с лоросом, додуше једноставније форме, док на глави има отворену круну.[60] Слична комбинација инсигнија обележавала је и портрете латинских царева у Јерусалиму и краљева на Кипру.[61] Када су у питању нормански владари Јужне Италије, нашу пажњу мора привући околност да са њихових отворених круна висе на византијски начин обликоване бисерне препендулије.[62] Такве препендулије нису се јављале на отвореним крунама монарха великих држава Западне Европе, али их срећемо на неким отвореним крунама српских владара (Лоза Немањића у Дечанима, Свети арханђели у Прилепу итд.) (слика 6).[63] Препендулије кићанке двојице краљева из цркве Светог Стефана у Дуљеву, међутим, битно се разликују од препендулија (πρεπενδοὺλια), то јест сија (σεῖα), какве су висиле са круна владара Византије и монарха Византији културно подложних земаља.[64] Дуљевске кићанке не састоје се од ниски бисера и драгог камења, већ су у питању украсне траке са којих висе ројте или ресе (цртежи 4, 6). Веза таквих кићанки са византијским сијама савим је посредна. Пут утицаја може се пратити преко владарских представа у средњовековној уметности одређених земаља Запада. Нарочито често „препендулије кићанке" у облику трака срећемо на портретима немачких владара XI и XII века. С њихових круна обично висе по две шире, различито обликоване и украшене траке које, у виду висуљака, покривају слепоочнице (слика 8).[65] Вероватно због тога Перси Ернст Шрам круну описаног типа назива сасвим уопштеним термином „Pendilienkrone" (односно „Krone mit den Pendilien"), а Елизабета Пилц означава је као „couronne avec des pendeloques".[66] Понекад, као на портрету краља Хајнриха II (будућег цара)

---

[58] Иванишевић, *Новчарство*, 251, Таб. 6.30.

[59] Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тбилиси 1979, Таб. 4, 10, 16, 21, 35; A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvania 1998, figs. 30, 75–76, Pls. XIII, XV, XXVII; S. H. Steinberg, *I Ritratti dei Re Normanni di Sicilia*, Estratto dal vol. XXXIX, dispensa 1ª–2ª della *Bibliofilia*, Firenze 1937, figs. 6, 8, 9; A. Engel, *Recherches sur la numismatique et la sigillographie des Normands de Sicile et d'Italie*, Paris 1882, 86, № 19, Pl. I/15.

[60] Cf. G. Schlumberger, *Byzance et croisades. Pages médiévales*, Paris 1927, Pl. XIX.

[61] G. Schlumberger, *Sigillographie de l'Orient latin*, Paris 1943, Pls. I, 1; VII, 5, 6, 9; XVI, 3–5; idem, *Numismatique de l'Orient latin*, Graz 1954², 184–189, Pl. VI, 3–14. Латински краљеви Кипра приказивани су како, одевени у византијски царски сагион, на глави носе отворену круну.

[62] Steinberg, *I Ritratti*, figs. 3, 6, 8, 9; Engel, *Recherches*, Pl. I/11–17; Pl. VI/5, 6, 24, 27, 29, 30. И на неким ретким представама грузијских царева или угарских краљева, насталим под утицајем византијске уметности, могу се видети бисерне сије како висе са различито обликованих отворених круна. Cf. Алибегашвили, *Светский портрет*, Таб. 6; D. Radocsay, *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn*, Budapest 1977, 162–163, Abb. 71.

[63] За портет краља Марка у Прилепу cf. Радојчић, *Портрети*, сл. 54.

[64] *Ibid.*, 82; Б. Поповић, *О ношњи ктиторских портрета у Милешеви: сије (препендулије)*, Милешевски записи 3 (1998), 37–50.

[65] P. E. Schramm, F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München 1962, Taf. 281 (№ 67), 337 (№ 117), 364 (№ 141), 391 (№ 159), 412 (№ 176, доле, лево – цар Фридрих I Барбароса), 422 (№ 184); E. P. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, I. Teil, Leipzig 1928, 118; Tafeln, Abb. 84, 86, 92e–l, 126b, 128a, 132; A. Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei* II, Firenze–München 1928, Taf. 79, 112; E. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, Uppsala 1977, Pls. 70, 72, 73a–b, 130 (краљ Англије Едмунд), etc.

[66] Schramm, Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, 175 (№ 159); Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige*, 110, 118, 119, 123, 197, 203; Piltz, *Kamelaukion et mitra*, 90, 104, 144 et passim.

Сл. 9. Немачки краљ Хајнрих II
(Бамберг, Bibl. 95, fol. 7ᵛ)

на донаторској илустрацији у Јеванђелистару Државне библиотеке у Бамбергу (Bibl. 95, fol. 7ᵛ), насталом негде између 1002. и 1014. године, немачки владари имају три или четири „кићанке", све везане за доњу ивицу круне (слика 9).[67] Сличне украсне траке, по правилу завршене ресама, често се могу видети привезане за круне на представама старозаветних царева у рукописима из средњоиталијанских скрипторија XII века (слика 10).[68] За нас је нарочито занимљиво да се „препендулије кићанке" у облику трака срећу и на портретима једног савременика Стефана Душана – просвећеног чешког краља и немачког цара Карла IV (рођен у Прагу 14. маја 1316, а умро у истом граду 29. новембра 1378).[69] На великој вотивној слици надбискупа Јана Очка из 1371. године, рецимо, тај владар носи круну с које висе широке златне траке с ресама (слика 11).[70] Дакле, сасвим је јасно да су у Дуљеву, попут готички обликованих отворених круна, непосредно са Запада преузете и „препендулије кићанке" у виду трака – прилично необичне за српску дворску средину. Код нас их срећемо, изгледа, само још на круни младог краља у Светом Димитрију у Пећи (слика 7),[71] а можда и на представи краља Стефана Дечанског на печату привезаном за хиландарску повељу бр. 141/143 (слика 5) или на неким врстама његовог новца.[72] Но, краљевске круне у Дуљеву привлаче пажњу и због тога што „препендулије кићанке" висе и с њихових доњих и с горњих ивица. Када се проуче инсигније на портретима владара средњовековних држава Истока и Запада, постаје уочљиво колико је оваква појава особита. Њој се ипак може пронаћи извесна паралела на портрету бугарске царице Теодоре у Лондонском четворојеванђељу (Brit. Museum Add. 39627, fol. 3ʳ). С врха и с основе необичне Теодорине круне висе четири сије обликоване према византијском укусу.[73] На неким, такође ретким примерима из портретске уметности источнохришћанског света појаве се и препендулије што, мимо обичаја, висе само с горње ивице отворених владарских круна.[74] Нешто убедљивије аналогије дуљевским крунама чешће се срећу у уметности с чисто религиозним или псеудоисторијским садржајем, на ретким представама светитеља и митолошких личности које су биле владарског порекла. Поменућемо овде бар представу цара Нина из латинског „историјског" рукописа насталог у Акри око 1285. године (London Add. 15268, fol. 16ʳ), да бисмо, с нарочитим нагласком, указали на лик свете Екатерине у цркви Светог Луке у Котору.[75] Обе поменуте личности на глави носе отворене, знатно стилизоване круне, с чијих горњих и доњих ивица виси по пар бисерних препендулија византијског типа.

Златне мамузе које краљеви Стефан Дечански и Душан носе на ногама[76] представљају још једну изузетну занимљивост дуљевских портрета (цртежи 2, 7). У питању су мамузе такозваног „романоготског" или „раноготског" типа. Оне су од средине XIII века у Европи почеле да потискују старији тип мамуза с једним трном (слика 8, цртеж 8), али су постале широко прихваћене тек у првим деценијама XIV века.[77] Основну особеност романоготских мамуза чини појава точка са звездасто распоређеним, прилично бројним и дугим трновима, то јест врхцима, на сасвим кратком врату. Дуљевски сликар је доста невешто представио мамузе, које готово уопште немају врата, па звездице, сасвим неприродно и нелогично, једним својим делом покривају пете владара.

---

[67] Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige*, 197–198, Tafeln, Abb. 84; Schramm, Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, 335 (№ 115). Најбоље репродуковано код: Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei*, Taf. 79.

[68] E. B. Garrison, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, Vol. II, № 3, Florence 1956, fig. 178; Vol. III, № 1, Florence 1957, fig. 27; Vol. IV, № 1, Florence 1960, fig. 5, fig. 25.

[69] K. Stejskal, K. Neubert, *L'Empereur Charles IV. L'art en Europe au XIVe siècle*, Paris 1980, figs. 52, 86, 156, 178, 186.

[70] *Ibid.*, figs. 52, 186.

[71] Са круне младог краља насликаног у Пећи сасвим сигурно не висе тзв. *пилатикије*, траке којима је протовестијар у доба Палеолога давао знак за отпочињање одређених делова церемонијала (J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos: Traité des offices*, Paris 1966, 108, 202, 203, 204). У изворној грађи било које врсте нема назнака да су пилатикије у позној Византији биле везиване за царске круне. Cf. Поповић, *Ношња ктиторских портрета*, 49–50.

[72] Димитријевић, *Каталог*, 71–72 (бр. 2–7), 77 (бр. 28), 79–80 (бр. 37–38).

[73] Piltz, *Kamelaukion et mitra*, Pl. 106. Изгледа да је исти случај био и с круном трапезунтске царице Теодоре, жене Алексија III, на њеном портрету на повељи издатој светогорском Дионисијату. Cf. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, Солун 1997, кат. бр. *13.19*, сл. на стр. 432, 445.

[74] Cf. Алибегашвили, *Светский портрет*, Таб. 10; Eastmond, *Royal Imagery*, Pl. XVII. За горњу ивицу круне изгледају причвршћене и препендулије на неким врстама новца Стефана Дечанског, cf. Димитријевић, *Каталог*, 71–72 (бр. 2–7), 77 (бр. 28), 79–80 (бр. 37–38).

[75] H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, pl. 87; V. J. Đurić, *Freska u crkvi sv. Luke u Kotoru*, Prilozi povjesti i umjetnosti u Dalmaciji 21 (1980), 230, са сликом на стр. 231.

[76] Портрет краља Душана знатније је страдао у својим нижим деловима, па се сада види само звездица мамузе на владаревој левој нози.

[77] R. Zschille und R. Forrer, *Der Sporn in seiner Formenentwicklung* I, Berlin 1891, 12–13; Z. Hilczerówna, *Ostrogi polskie z X–XIII wieku*, Poznań 1956, 63–67; Д. Николић, *Типолошки развој мамузе од XIV–XX века са освртом на збирку мамуза у Војном музеју ЈНА*, Весник Војног музеја ЈНА 3 (1956), 69–70; D. Vrsalović, *Kasnosrednjovjekovne ostruge u Muzeju hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu*, Starohrvatska prosvjeta, ser. III, sv. 8–9 (1963), 167–168.

Код каснијих готских и касноготских мамуза пречник точка звездица постепено се смањује, као и број вршкова, који више нису били постављени радијално него под одређеним углом. Петни део познијих ратничких мамуза ојачаван је проширивањем кракова, а врат се током друге половине XIV века постепено продужавао, да би достигао дужину од 10 cm.[78] Иако не може послужити за прецизније одређивање времена настанка портрета у Дуљеву, изглед мамуза на ногама Стефана Дечанског бар оквирно потврђује предложено датовање владарских представа.

Појава златних мамуза на чизмама Дечанског и Душана показује се као права необичност када су у питању портрети српских владара у средњем веку. Заправо, није позната ниједна друга представа на којој је неки српски владар приказан с мамузама. Оне се нису јављале ни на портретима византијских или других православних царева, али чине прилично уобичајену појаву на портретима суверенâ средњовековног Запада. У различитим приликама, на својим ктиторским, надгробним или репрезентативним портретима, они су приказивани у пуном владарском орнату, са круном на глави, жезлом и глобом у рукама, а с мамузама на ногама (слика 8).[79] Разлог истицања мамуза на портретима западноевропских суверена треба потражити у околности да су оне представљале својеврсну инсигнију. Мамузе, нарочито златне, какве видимо у Дуљеву, чиниле су у средњем веку један од најважнијих знакова витештва.[80] Заправо, само су витезови имали право да носе златне мамузе. О значају мамуза говори речито и церемонијал произвођења у витеза. Тај испрва чисто лаички и војни ритуал све се више християнизовао током зрелог средњег века, да би већ крајем XII и током XIII столећа у знатнијој мери добио облик црквеног обреда. После бдења, исповедања и причешћа, млади човек који је улазио у ред витезова примао је оружје и опрему што су у току ноћи били положени пред олтаром: најпре појас и освећени мач, затим мамузе, а онда и шлем, штит, копље итд.[81] Стога не чуди што је та церемонија, сходно значају, оставила трага не само у писаним изворима већ се одразила и у ликовним.[82] Као пример сликовног описа церемоније доносимо репродукцију минијатуре Матије Париског из његовог дела *Vitae duorum Offarum* (Collectanea, British Museum, Nero D. I. fol. 3[r]) (цртеж 8).[83] У ретким случајевима витешке деградације, то јест искључивања из витешког достојанства, бившем витезу с ногу су скидане, то јест одсецане мамузе (и бацане на ђубриште).[84]

Истицање мамуза као инсигнија на портретима двојице српских владара у Дуљеву поставља пред нас сложено питање присуства витешке идеологије и самог витештва у српским средњовековним земљама. С обзиром на то да је у питању једна од особитих тековина западноевропске цивилизације, разумљиво је да је њено присуство било најраније уочљиво код Западних Словена. Тако је, рецимо, у Пољској обред произвођења у витеза посведочен на основу писаних извора већ од почетка XII века.[85] Не чуди стога што су мамузе тамо постале неизоставан знак витештва, исто као појас или мач. Јужнословенски народи који су стајали под јаким утицајем византијске културе, дакле Бугари и Срби, знатно су спорије долазили у додир с тековинама западноевропског феудализма и оне су им биле далеко мање пријемчиве. У српским земљама до значајнијег утицаја идеје о витештву и присуства витешких редова долази тек крајем XIV и у XV веку.[86] Међутим, постоје извесни, чак прилично разговетни трагови прихватања витешке идеологије и витешких обичаја и у држави Немањића. На зиду сакристије катедрале у Тревизу стајао је запис да је извесног Франциска де Саломонеа опасао витешким појасом 25. марта 1304. године „узвишени" рашки краљ Урош (Милутин).[87] Дубровачки историчар Јакета Лукаревић, користећи се неким данас непознатим извором, казује како је цар Душан основао витешки ред *Стуб светог Стефана* (l'ordine di cavallieri, domandato colona di San Stefano) и да је у њега примао дубровачке

Сл. 10. Цар Соломон, Рим, Casanatense cod. 721, fol. 50[v], друга четвртина XII века

[78] Zschille und Forrer, *Der Sporn*, 13–14; Николић, *Типолошки развој мамузе*, 70–72; Vrsalović, *Kasnosrednjovjekovne ostruge*, 168; I. Bach, *Ostruga iz XIV ili XV stoljeća*, Zbornik Muzeja grada Koprivnice, god. II, sv. 3 (1947), 83; L. Bojanovski, *Nalaz srednjovekovnih mamuza na Crkvini kod Šipova*, Naše starine. Godišnjak Zavoda za zaštitu spomenika kulture Bosne i Hercegovine 8 (1962), 169–170.

[79] Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei*, Taf. 63; Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige,* 206, Abb. 4*l,* 101*a*, 114; Schramm, Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, Taf. 391 (№ 159); E. Panofsky, *Tomb Sculpture*, London 1964, fig. 221; K. Schwarzenberg, E. Bachmann et al., *Romanik in Böhmen*, München 1977, Taf. IV; K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler de 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin – New York 1976, Abb. 4, 80, 125, 177, 178, 215, 216, 217, 218, 326, 351; etc.

[80] Zschille und Forrer, *Der Sporn*, 17; M. Keen, *Das Rittertum,* München–Zürich 1987, 102–103; Г. Т. Денисонь, *Исторія конньици* I, С.-Петербургъ 1897, 113–114; Николић, *Типолошки развој мамузе*, 63; *Encyclopaedia Britanica* 21, Chicago–London–Toronto–Geneva–Sydney 1963, 266; R. Delort, *Life in the Middle Ages*, London 1974, 219; M. Mourre, *Dictionnaire encyclopédique d'histoire* VIII, Paris 1978, 1594; Hilczerówna, *Ostrogi polskie*, 128–131; Николић, *Типолошки развој мамузе*, 62–63; С. Ћирковић, *Витез*, in: *Лексикон српског средњег века*, приредили С. Ћирковић и Р. Михаљчић, Београд 1999, 83.

[81] Keen, *Das Rittertum*, 101–103; Hilczerówna, *Ostrogi polskie*, 128–129; Delort, *Life in the Middle Ages*, 219; Mourre, *Dictionnaire encyclopédique d'histoire* II, 926. О сакрализацији обреда произвођења у витеза и христијанизацији витешког достојанства cf. Денисонь, *Исторія конньици*, 115–116; G. Duby, *Le temps des cathédrales*, Paris 1976, 151–152.

[82] Hilczerówna, *Ostrogi polskie*, 128–131.

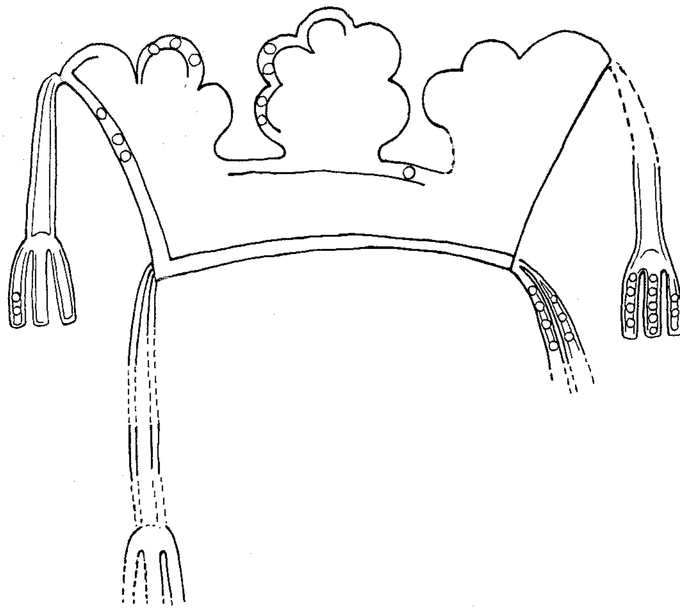
[83] O. E. Saunders, *Englische Buchmalerei*, Firenze–München 1928, 94, Taf. 81.

[84] Денисонь, *Исторія конньици*, 113.

[85] Hilczerówna, *Ostrogi polskie*, 131.

[86] Ћирковић, *Витез*, 83; idem, *Почтени витез Прибислав Вукотић*, ЗФФ 10/1 (1968), passim.

[87] MCCCIV die XXV martii Franciscus de Salomone fuit per excelsum principem et d. d. Orosium regem Rasiae militari cingulo donatum. Cf. Я.



Цртеж 6. Круна краља Стефана Дечанског

посланике.[88] Занимљиво је да је ред, ако поверујемо Дубровчанину, стекао име по светитељу заштитнику српске државе и владара,[89] управо ономе коме је посвећена и дуљевска црква. Према мишљењу Симе Ћирковића, казивање Лукаревића добија на тежини ако се у обзир узме и надгробна плоча Јоакима Ђураша пронађена крај цркве Светог арханђела Михаила на Превлаци у Боки Которској.[90] На тој плочи вели се да покојник, унук ставиоца Ђураша Врањчића, **бы ѹ ц(а)ра ѹ Стѣпана трети витеꙃь**.[91] Као једино прихватљиво објашњење овог натписа узето је да је Јоаким Ђураш, иначе поистовећен са Ђурашем Илијићем познатим из дубровачких докумената,[92] „заузимао сасвим одређено место у неком скупу" Душанових витезова и да би „такав скуп најпре могао бити витешки ред".[93]

Утемељењу идеје о витештву и витешким редовима у средњовековној Србији пресудно је допринело, како се с разлогом претпоставља, присуство западњачких витезова међу најамничким трупама српских владара.[94] Не треба, ипак, занемарити ни могућност да су ти утицаји упоредо стизали и неким другим путевима. С обзиром на то да је Зета од свих српских земаља које су улазиле у састав државе Немањића била најнепосредније изложена упливима са Запада и да је њена градска култура била кадра да асимилује те утицаје, можемо претпоставити да се и за укорењивање идеје о витештву ту налазило најплодније тло. Вероватно није случајно то што је угледни и одани Душанов „трећи витез" потицао баш из Зете, тачније из њеног приморског дела. И појава златних мамуза на краљевским портретима у Дуљеву као да пружа јасно сведочанство о присуству витешке идеје и витешких обичаја у српском Поморју прве половине XIV века. Они су се одатле могли ширити у континентални део немањићке државе, да би се тамо преплитали са утицајима који су другим путевима, преко ритера најамника – какав је, рецимо, био Душанов витез Палман – стизали непосредно из Средње и Западне Европе.[95] Може се помислити да у некаквој вези, бар посредној, с ритерским идеалима и праксом стоји и новац цара Душана с представом владара на коњу.[96] Ипак, много је вероватније да је овде у питању одраз древне византијске ратничко-тријумфалне иконографије.[97] Према мишљењу Смиље Марјановић-Душанић, са „продором снажног утицаја индивидуалног и ритерског схватања монархије" у време цара Душана ваљало би, међутим, повезати српски новац на чијем аверсу је била приказивана само владарева глава.[98] У јасној вези с чињеницом да су представници српске друштвене елите прихватили витешке идеје стоји, свакако, и појава хералдике у нашој средњовековној култури. Зачеци те појаве могу се пратити још од времена краља Стефана Дечанског, али ће хералдика почети да добија већи значај тек у Душаново доба.[99]

Извесне представе о витештву и витешким играма стизале су у српску средину почетком XIV века и преко списа какви су били *Александрида* и *Роман о Троји*.[100] Док има доста разлога да се верује у западноевропски извор српског превода *Александриде*, дотле су италијански изворник и посредничка улога Дубровника или зетских градова у превођењу несумњиво препознати када је реч о *Роману о Троји*.[101] То дело, познато у ћирилској верзији као *Прича о краљевима*, у ствари је западноевропска прерада *Тројанског рата* према Овидију (*Хероиде* и *Метармофозе*), у којој је античко херојство уступило место идеалу витештва.[102] Непосредне културне везе српских земаља преко Поморја са Италијом и даље са Западном Европом показују и српски преводи „правих витешких повести" – такви као што су *Тристан и Изолда, Бово од Антоне* или *Роман о Ланселоту*. Ове сторије „о витезима из књига српских, а посебно о славноме витезу Тристану, о Анцалоту и о Бови и о другим многим витезима врлим" појавиле су се вероватно тек

Шафарикъ, *Грађа за србску сфрагистику*, Гласникъ Друштва србске словесности 9 (1857), 290–291; Ћирковић, *Почтени витез*, 275.

[88] G. Luccari, *Copioso ristretto de gli annali di Rausa*, Venetia 1605, 56 (друго издање: Ragusa 1790, 96); С. Новаковић, *Историја и традиција. Изабрани радови*, Београд 1982, 327, н. 1, 459 (коментар С. Ћирковића).

[89] Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана*, 560, н. 190.

[90] Ћирковић, *Витез*, 83.

[91] Г. Томовић, *Морфологија ћириличних натписа на Балкану*, Београд 1974, 73, бр. 120 (са старијом литературом).

[92] Cf. М. Црногорчевић, *Михољски збор у Боци Которској*, Старинар X (1893), 25; К. Јиречек, *Историја Срба* I, Београд 1952, 243.

[93] Ћирковић, *Почтени витез*, 274.

[94] Ћирковић, *Витез*, 83; M. Dinić, *O vitezu Palmanu*, Zgodovinski časopis 6–7 (1952–1953) (Kosov zbornik), 398–401; М. Динић, *Шпански најамници у српској служби*, ЗРВИ 6 (1960), 15–28.

[95] Ћирковић, *Витез*, 83; Dinić, *O vitezu Palmanu*, 398; Динић, *Шпански најамници*, 15–28.

[96] Паралеле оваквом новцу проналажене су, међутим, пре свега на православном Истоку. Cf. Иванишевић, *Новчарство*, 117, 246, 251, Таб. II, 6.11, 6.29.

[97] Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*, 92–93; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 53–54, 234–236, Pls. IV, VII/1, X/1, XVII/2, XXVIII/3–4, XXIX/9.

[98] Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*, 148.

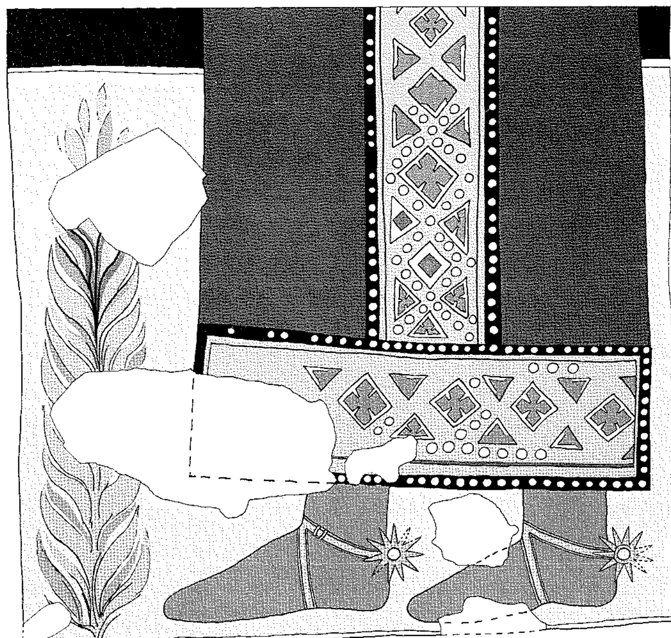
[99] Новаковић, *Историја и традиција*, 327, 329 (и коментар С. Ћирковића, 456, 460).

[100] С. Ћирковић, *Витешке игре*, in: *Лексикон српског средњег века*, 84–85; Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1991, 230–231.

[101] Богдановић, *Историја*, 231; Д. Павловић, *Роман у старој српској књижевности*, in: *Роман о Троји и Роман о Александру Великом*, Београд 1986, 12–13, 14; Р. Маринковић, *Роман као књижевни род у средњовековној књижевности Јужних и Источних Словена*, in: *ibid.*, 23, 27.

[102] Богдановић, *Историја*, 231; Павловић, *Роман*, 15; Р. Маринковић, *Јужнословенски роман о Троји*, Анали 1 (1961, обј. 1962), 9–66.

у XV веку.[103] Пошто се у то време центар српских земаља померио на север, витешка идеологија стизала је тада међу Србе и преко Угарске. Разумљиво је да су ти средњоевропски утицаји најзначајнијег трага остављали на двору деспота Стефана Лазаревића, витеза првог степена Змајевог реда који је основао краљ Жигмунд Луксембуршки (1408).[104] Српски витезови тога времена се, према сведочењу Константина Костенечког, већ истичу на турнирима у Угарској, а одређене витешке игре одржавају се у доба деспота Ђурђа Бранковића и на српској територији, у Приштини.[105] Из Босне XV века, такође под снажним утицајем Угарске, Приморја и западноевропских земаља, сачуван је известан број помена домаћих витезова и неколико белешки у изворима које указују на познавање ритерских обичаја.[106] Поменимо овде за нас нарочито занимљив тестамент „почтеног витеза" Прибислава Вукотића, у којем он свој мач, појас и *мамузе* оставља ономе од својих синова који постане „Doctor o Cavalier".[107]



Цртеж 7. Доњи део портрета краља Стефана Дечанског

О преплитању византијских и романоготских елемената на дуљевској ктиторској слици

Разматрање иконографске схеме ктиторске композиције и инсигнија двојице српских владара јасно је показало да је у Дуљеву дошло до веома занимљивог прожимања уметничких искустава и дворских обичаја својствених, с једне стране, византијској и, с друге, западноевропској цивилизацији. Када су владарски знаци у питању, видело се да се неки изразито византијски делови орната и инсигнија, као што су сакос, мада неуобичајено кратак, и укрштена дијадима, јављају поред потпуно „западњачких" златних мамуза и отворене круне готичког типа с препендулијама кићанкама у виду трака. Због оштећења није јасно какав су облик имали скиптри у рукама владара, али се запажа да српски краљеви немају акакије, готово обавезне на византијским царским портретима. Од владарских знакова уобичајених за представе цариградских василевса на дуљевској ктиторској слици такође су изостављени велики црвени јастуци – супедиони. Ако се у обзир узму и смерни молитвени ставови владара, полуокренутих према представи патрона, онда је потпуно неоправдано доводити у везу изглед краљевских представа у Дуљеву са Псеудо-Кодиновим описом строго одређених инсигнија и орната које су византијски цареви гордо носили приликом свечане церемоније Прокипсиса.[108] У доба Палеолога василевси су одевали сакос и дијадиму, наравно без мамуза на ногама, само онда када су стављали куполну стему на главу, да би се, заузимајући хијератичне ставове, показали поданицима приликом крунисања и прослава великих хришћанских празника.[109] Потпуно изван духа византијске царске слике стоји у Дуљеву и појава прилично веристички насликаних биљака пред ногама Стефана Дечанског и Душана (цртежи 2, 7). Ни тој појави није тешко пронаћи паралеле на портретима владара западноевропских држава. На тим портретима настајалим у стилским оквирима романичке и готичке уметности појављују се различите биљке или чак читави вртови саздани од разноврсног растиња.[110] У нашој цркви насликане стабљике веома су оштећене, па је тешко одредити о којој биљци је заправо реч. Чини се, ипак, да су у питању мале палмете и да се оне на слици јављају као носиоци одређених симболичких значења. У питању је вероватно уобичајена асоцијација на рајска насеља приправљена за праведнике. До тих небеских предела смртнике води учешће у светим тајнама, чињење богоугодних дела и ктиторских подвига, као и искрена молитва захваљујући којој се они могу дићи до Вишњега Бога и његових светих. Када су дуљевски портрети у питању, на уму треба имати и додатну, тријумфално-империјалну симболику палмине гранчице.[111] Иначе, појава различитих биљака у оквиру ктиторских композиција није непозната ни у уметности других области православља под јаким утицајем Запада, каква су била, рецимо, грчка острва Крит или Родос.[112] Сматрамо да на овом месту ваља подсетити и на представу гранчице са три цвета под коњем којег јаше Стефан Душан на неким врстама српског царског новца.[113]

---

[103] Богдановић, *Историја*, 231; Павловић, *Роман*, 15–16; *Повест о Тристану и Ижоти*, Београд 1988, 9–37 (предговор И. Грицкат).

[104] М. Антоновић, *Деспот Стефан Лазаревић и Змајев ред*, Историјски гласник 1–2 (1990–1992), 15–24.

[105] Ћирковић, *Витешке игре*, 84–85; К. Јиречек, *Витешке игре у средњовековној Србији*, in: *Зборник К. Јиречека* I, Београд 1959, 413–414.

[106] С. М. Ћирковић, *Одјеци ритерско-дворјанске културе у Босни*, in: idem, *Работници, војници, духовници*, Београд 1997, 450–454; idem, *Витез*, 83.

[107] Ћирковић, *Почтени витез*, 261.

[108] Ту методолошку грешку чини Раичевић, *Манастир Дуљево*, 132–133.

[109] J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos: Traité des offices*, Paris 1966, 199–204, 220, 224, 226, 229, 231, 232, 239, 256–269.

[110] Schramm, Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, Taf. 241 (№ 36); Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei*, Taf. 53; Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige*, Abb. 83, 89*b–c*; T. Borenius und E. W. Tristram, *Englische Malerei des Mittelalters*, München 1927, Taf. 40.

[111] Cf. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*, 130.

[112] G. Gerola, *Βενετικά μνημεῖα τῆς Κρήτης (Εκκλησιες)*, Крит 1993, εἰκ. 382, 383; πίν. $9,_2$; $10,_2$; $11,_{1\text{-}2}$; $12,_2$; $13,_2$; $14,_{1\text{-}2}$; $15,_2$; $17,_1$; M. Borboudakis, K. Gallas, K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, Abb. 59, 165; S. Kalopissi-Verti, *Aspects of Patronage in 14th Century Byzantium. Regions under Serbian and Latin Rule*, in: *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ' αιώνα*, Атина 1996, 376–377, fig. 130.

[113] Димитријевић, *Каталог*, 186 (бр. 182–184). Без упуштања у расправу о пореклу и значењима тог мотива, поменимо само то да се слични

Сл. 11. Немачки цар Карло IV са вотивне слике надбискупа Јана Очка из 1371. године, Национална галерија у Прагу

Уткивајући у ктиторску композицију одређене елементе настале и популарне у Западној Европи, а изостављајући неке уобичајене у Византији, дуљевски сликар и његови надзорници ипак нису дозволили да портрети српских владара изгубе своју источнохришћанску суштину. Један од битних детаља преузетих са византијске царске слике, заправо атрибута припадности низу богоизбраних владалаца, било је сликање нимба око глава Стефана Дечанског и његовог наследника Душана. Нимб није приказиван на портретима владара великих држава Запада, док се на представама цариградских василевса почео јављати још од рановизантијског доба, да би током средњовизантијског и позновизантијског периода постао обавезни елемент царске слике. Носиоци врховне власти сликани су с нимбом и у православним земљама под јаким утицајем византијске културе, као што су биле Бугарска, Грузија или Србија. На портретима католичких владара, па и оним који су били изведени у византијском духу, попут портрета норманских владара Јужне Италије и Сицилије, ореоли су редовно изостављани.[114] Краљеви из династије Немањића почели су за живота да се сликају с нимбом још током XIII века и нимб је отада постао обавезно обележје њихових ликова у репрезентативној уметности.[115] Попут византијских царева, они су без ореола око главе били приказивани готово једино на новцу и печатима. Занимљиво је стога да краљеви Милутин и Драгутин и њихова мајка Јелена немају нимбове на чувеној икони с ликовима светог Петра и светог Павла која је била послата у верску престоницу Запада – Рим.[116] У монументалној уметности могло се догодити само у оквиру представе Лозе Немањића да неки од владара, и то из чисто политичких разлога, буду приказани без нимба.[117] Осим нимбова, и остаци натписа уз владарске ликове пружају, већ на први поглед, сведочанство да су у Дуљеву били насликани православљу одани краљеви српске државе.[118] Ти натписи су изведени ћириличним писмом, на народном, српскословенском језику. Сам њихов садржај је такав да не следи ни латинске ни византијске формуле, иначе често присутне у натписима крај портрета Немањића.[119] У Дуљеву је, како то показује натпис крај краља Стефана Дечанског, била примењена сасвим једноставна формулација, присутна и у неким другим споменицима, попут Ариља или Дечана.[120]

Чини нам се како се иза свега изложеног прилично јасно назире закључак да веома изразита и необична симбиоза источноевропских и западњачких иконографских елемената на дуљевским портретима никако није била плод плаховитог хира сликара или производ случајног сплета околности. Појава тако необичне портретске целине одређена је, пре свега, особеним културним миљеом у којем је настала. На тај миље пресудно су утицале старије српске традиције у приказивању владарских портрета и неки у српској средини актуелни инсигнолошки обичаји, а затим и културне наклоности присутне у Поморју као особитом делу наше средњовековне државе. Географски, политички, конфесионално и културно лоцирана на граници између Истока и Запада, држава Немањића прихватала је и у себи стапала разнородне утицаје моћних цивилизацијских центара у разним сферама свог живота.[121] Још у последњим деценијама XII века, за време власти родоначелника светородне династије, пронађене су прве трајније и убедљивије формуле за животворно синтетисање тих утицаја. Међутим, упливи Истока и Запада нису увек у старој српској држави и у сваком њеном делу били на исти начин присутни и уравнотежени. Разумљиво је, при том, да су у Поморје, које је обухватало приобално подручје старе Зете, Травуније и Захумља,[122] културни

цветови, понекад кринови, звездице или орнаментални преплети јављају на монетарним коњаничким портретима појединих угарских или трапезунтског владара, али не византијских и бугарских царева. Cf. L. Réthy, G. Probszt, *Corpus Nummorum Hungariae*, Graz 1958, 71 (№ 231), 72 (№ 258, 259), Taf. XIII, 231, 258, 259; F. de Pfaffenhoffen, *Essai sur les aspres Comnénats, ou blancs d'argent de Trébisonde*, Paris 1847, 97, Pl. X, 99–100; XI, 101, 104, 106–110; XII, 111–115, 120.

[114] Steinberg, *I Ritratti*, figs. 3, 4, 6, 8, 9, 10.

[115] Радојчић, *Портрети*, 77.

[116] *Ibid.*, сл. 67.

[117] Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, 295; idem, *Лоза Немањића*, in: *Лексикон српског средњег века*, 373.

[118] Ђурић, *Језици и писмена*, 258.

[119] Радојчић, *Портрети*, 87.

[120] *Ibid.*, 31, 52.

[121] За кратак поглед на историју утицаја Истока и Запада у Србији од IX до XV века v. С. М. Ћирковић, *Средњовековна Србија између Запада и Истока*, in: idem, *Работници, војници, духовници*, 377–384.

[122] Неки наши аутори с „поморским земљама" сасвим погрешно поистовећују само Зету. С друге стране, методолошки крајње некоректно, а равнајући се према границама садашње државе Црне Горе, они у Зету убрајају не само Горњу и Доњу Морачу него и Беране (Будимљу), Бијело Поље или Бистрицу, који су одувек припадали старој Рашкој.

Цртеж 8. Матија Париски, Витешка промоција краља Офе (British Museum, Nero D. I. fol. 3ʳ)

токови западне цивилизације најбрже пристизали и остављали најдубље трагове, сусрећући се ту с већ помало посусталим, али још веома живим валовима уметничких и културних утицаја Истока. Дуљевски владарски портрети показују на веома уверљив начин само један од многобројних видова тих особених цивилизацијских спојева, вековима уцртаваних у још увек недовољно истражену културну мапу српских „поморских земаља".

Portraits of Serbian Rulers in the Duljevo Monastery

Dragan Vojvodić

In the Church of Saint Stephen in Duljevo, not far from Budva (Paštrovići), an interesting composition of the founders (*ktetores*) has been preserved. In accordance with an early Serbian tradition, it was painted on the southern wall in the western bay of the *naos* (drawing 1), and it is possible that it extended over the southern part of the western wall that was demolished very long ago. The Duljevo composition of the founders now depicts the images of the patron saint of the church, Saint Stephen, the First Martyr, painted on the southern side of the south-west pilaster, and the presentations of the two rulers to the west of him (drawing 2). The patron saint of the church, who was the protector of the Serbian medieval state and its rulers, is represented in a deacon's *sticharion*, with a censer in his hands, blessing the founders. The ruler in his prime approaches the First Martyr, presenting him with a model of the church (drawing 2, figs. 1, 2). Behind him follows a second, somewhat younger man in the robes of a monarch. He addresses the saint his right hand raised, palm upwards, as in prayer (figs. 1, 3). It is quite unusual that the presentations of these two rulers are separated by a red partition, dividing their two figures, although they belong to the same iconographic unit. All researchers who have studied the portraits of the founders in Duljevo have agreed that the first of the represented rulers should be recognised as Stefan Uroš III Dečanski (1321–1331). They found a solid foundation for this in the ruler's facial characteristics (fig. 2). A careful reading of the inscription next to his image in Duljevo also leads to the recognition of Stefan Dečanski as the older ruler. Beside his first name – Stefan, his second name – Uroš – is also written in the inscription (drawing 3). As for the identification of the younger ruler, there has been less agreement among scholars. The majority of researchers have recognised him as the son of Stefan Dečanski, the Young King Stefan Dušan, and attribute the creation of the wall paintings in the

Duljevo church to the third decade of the XIV century, i.e. around 1330, without any strong proof. However, others believed that the ruler was either the Emperor Stefan Dušan (1346–1355) or the Emperor Stefan Uroš V (1355–1371), and dated the frescoes accordingly. Hitherto overlooked, yet very important data for the more reliable dating of the portraits is a damaged inscription next to the image of King Stefan Uroš III Dečanski. The inscription quite definitely began with the monarch's name, without any mark of his saintliness, followed by the ruler's full title. Since King Stefan Dečanski was accepted as a saint ("canonized") some time at the end of the spring or in the summer of 1343, it is clear that the rulers' portraits in the Church of Saint Stephen in Duljevo had to have been painted before that time. Furthermore, that means that it was quite certainly not his grandson Uroš V but his son, Dušan, who was depicted next to Dečanski, in Duljevo. The full maturity of the image of Stefan Dušan, illustrated by the web of wrinkles between the eyebrows and on the forehead and by the length of the beard (fig. 4, drawing 4), testifies, on the other hand, that the portraits in the Duljevo church were painted at the end of the fourth decade of the XIV century, at the earliest. Therefore, they should be ascribed to around 1340.

The unusual selection and appearance of the rulers' insignia draw special attention in the representation of the two kings, in the Church of Saint Stephen in Duljevo. Above the unusually short, but essentially Byzantine *sakkos*, they wear a *cross-shaped diadem* (*loros*), an insignia of ancient origin. In the XIV century, this was an outdated sign of authority that was done away with long ago at the courts of the Balkan states. In Serbia, however, the cross-shaped diadem began to appear during the first half of the XIV century in the portraits of Stefan Dečanski, only to become very popular during the reign of the king and then emperor, Dušan (1331–1355). The occurrence of this ancient insignia in the portraits of the Nemanjićs did not result from the lack of information but was rather the consequence of ideology and aspiration. Resting on the heads of Dečanski and Dušan in Duljevo, are *open crowns of the Gothic type* (fig. 2, drawings 4 and 6). In shape, they fully correspond to the crowns of the western and central European rulers at the height of the Middle Ages. Open crowns of various shapes are not rare in the representations of Serbian medieval sovereigns (figs. 5–7, drawing 5). For Serbian circumstances, however, a slightly unusual feature are the *"tassels"* that hang from the crowns at Duljevo. They do not consist of pearls or gems, but are decorative ribbons with fringes hanging from them (drawings 4 and 6). The connection between these tassels and the Byzantine *prependoulia* (*seia*) is completely indirect and may be traced in the presentations of rulers in the medieval art of the West (figs. 8–11). We often find the ribbon-like "prependulia-tassels" in the portraits of German rulers from the XI to the XIV century. The *golden spurs,* which the kings, Stefan Dečanski and Dušan, wearing on their feet represent another extremely interesting detail of the Duljevo portraits (drawings 2 and 7). These are spurs of the so-called "Romano-Gothic" or "early Gothic" type. No other representation of a Serbian ruler with spurs is known. Nor do they appear in the portraits of the Byzantine and other Orthodox Christian rulers, yet they are quite common in the portraits of sovereigns from the medieval West, where they represented one of the most important symbols of knighthood (fig. 8, drawing 8). The presentation of spurs as insignia in the portraits of the Serbian rulers in Duljevo reminds us of the traces of the ideology and customs of chivalry also accepted in the Nemanjić state, during the XIV century. Also, the presentation of plants, probably *palmetta*, at the feet of the two rulers in Duljevo (drawing 2, 7), has parallels in portrait painting in the west European states and those areas of the Orthodox Christian world that were under the powerful influence of western culture.

In Duljevo, therefore, some specifically Byzantine types of apparel and insignia, such as the *sakkos* and the crossed diadem, appear together with the completely "western" golden spurs and the open crown of the Gothic type. Due to the damaged condition of the frescoes, it is not clear what the shape was of the sceptres the rulers held, but we observe that the Serbian kings do not have the *akakia*, which are almost a mandatory element in the portraits of Byzantine emperors. Another sign of monarchy that is common in the portraits of the imperial rulers from Constantinople but absent in the Duljevo painting of its founders are the large red pillows – the *suppedia*. On the other hand, one of the important details that was taken over from the Byzantine emperors' paintings, is the depiction of a *nimbus* around the heads of Stefan Dečanski and his heir, Dušan. Such an obvious and unusual symbiosis of eastern European and western iconographic elements in the Duljevo portraits was not the fruit of any whim on the part of the artist or the product of a coincidence. The specific cultural environment in which it was created determined the creation of such an unusual portrait composition. The crucial influence exerted on this *milieu* was by the earlier Serbian tradition in the presentation of the portraits of rulers and certain customs regarding insignia in contemporary Serbian society, along with the tendency that prevailed in the Coastal Region (*Maritima*) as a specific area, and a part of the medieval Serbian state that was nearest to the West.

Зидно сликарство спољашње припрате Ђурђевих ступова у Будимљи код Берана

Иван М. Ђорђевић и Драган Војводић

UDK 75.052.033.2.04(497.16 Budimlja/Berane)"13"

У ексонартексу саборне цркве Светог Ђорђа у Будимљи сачувани су значајни остаци зидног сликарства на којима се препознају илустрације менолога, стојеће светитељске фигуре и српски владарски портрети. Високих ликовних вредности, ово сликарство успешно је објединило „класицистичке" и „експресионистичке" стилске токове присутне у српској уметности средином XIV века. На основу фрагмената владарских портрета живопис будимљанске спољашње припрате може се поуздано датовати у време између пролећа 1343. и јесени 1345. године.

Попут неког непомерног, одасвуд видног камена међаша у нашој науци готово већ тридесет година стоји једна изузетна књига према којој се одмеравају и проверавају сви важнији резултати истраживања зидног сликарства „византијског стила" на подручју западног Балкана. У питању су, наравно, *Византијске фреске у Југославији* Војислава Ј. Ђурића.[1] Написана у виду широко замишљеног прегледа са извесним елементима синтезе, та књига је, поред многих других резултата, пружила и данас актуелан модел представљања и тумачења богате средњовековне сликарске баштине на нашим просторима. Међутим, пратећи своју основну намеру да издвоји и објасни главне развојне токове средњовековног сликарства сачуваног на територији СФР Југославије, В. Ј. Ђурић се као аутор определио за понешто селективан приступ споменичкој грађи. Догодило се тако да су споменици који су се нашли ван његовог прегледа, због оправданог угледа и ауторитета *Византијских фресака*, били потиснути на маргину интересовања стручне и културне јавности. Иако је овде углавном реч о малим или фрагментарно сачуваним фреско-целинама, њихов значај за разумевање развоја, богатства и распрострањености нашег старог сликарства није увек био занемарљив. Осим тога, током протекле три деценије откривен је читав низ нових, занимљивих целина старог црквеног живописа. Уз замашне резултате самог В. Ј. Ђурића и његових многобројних ученика у изучавању хронологије, иконографије, програма и стилских особености средњовековног зидног сликарства, та открића умногоме су померила, а понегде и битније изменила спознаје о старој сликарској уметности на западу Балкана. Разумљиво је да такво стање намеће потребу писања новог прегледа нашег средњовековног живописа, саображеног садашњем нивоу научних знања, али на трагу већине оних циљева које је пред собом имао аутор *Византијских фресака*. Писци овога чланка одлучили су да се, са колегом Миодрагом Марковићем, прихвате тог задатка. Постоји, дакле, намера да се сачини потпун, синтетички заснован преглед, умногоме сличан Ђурићевом, али концепцијски ипак битно различит од њега. У складу с методолошким токовима савремене науке, планираним прегледом било би обухваћено зидно сликарство свих стилских усмерења на подручју српских средњовековних земаља као током времена променљивој целини и својеврсној културној размеђи. Овакав приступ обезбедио би студији јасније социјално-историјске оквире, неопходне за разумевање развојних процеса у уметности сваког поднебља. Припремајући што поузданије основе за писање тог прегледа, овом приликом желимо да скренемо пажњу на фреске спољашње припрате Ђурђевих ступова у Будимљи, један од оних занимљивих и, сигурни смо, важних споменика зидног сликарства који нису били у довољној мери познати када су настајале *Византијске фреске у Југославији*.[2]

*
* *

Измењени преправкама и у великој мери заклоњени познијим доградњама,[3] зидови ексонартекса будимљанских Ђурђевих ступова показују сада сасвим мало од своје некадашње фреско-декорације. Ти остаци ипак су довољни да се на основу њих могу доносити прилично поуздани закључци о тематском програму живописа спољашње припрате, његовим ликовним особеностима и времену настанка. Сачуване фреске сведоче да је у вишим зонама зидова био представљен развијени циклус сликаног менолога,[4] док су се у најнижој зони налазили ликови светитеља и арханђела, односно владарски портрети. Судећи према аналогијама које се могу успоставити са

[1] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974. Ова књига преведена је на немачки и руски језик. Cf. V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976; В. Джурич, *Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония*, Москва 2000.

[2] Потпуније сагледавање живописа Ђурђевих ступова омогућено је тек након 1979. године, када су започети радови на његовом чишћењу. О тим радовима и запостављености зидног сликарства будимљанске спољашње припрате у досадашњој литератури cf. Д. Војводић, *Остаци владарских портрета и датовање фресака ексонартекса Ђурђевих ступова у Будимљи*, Гласник ДКС 27 (2003), 71–72.

[3] М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* II, Београд 1989, 95.

[4] G. Millet, *Étude sur l'églises de Rascie*, in: *L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans* I, Paris 1930, 165–166; П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 342–343.

Сл. 1. Менолог. Илустрација за 9. XI

сродним српским споменицима епохе, у своду су највероватније били насликани Васељенски сабори.[5] Да би се стекла потпунија слика о живопису ексонартекса цркве Светог Ђорђа у Будимљи, ваљало би усмерити пажњу на сваки од побројаних и бар у фрагментима очуваних делова ове некада веома богате сликарске целине.

Сликани менолог

Остаци илустрованог календара препознају се при врху источног и у другој зони јужног зида спољашње припрате Ђурђевих ступова. На источном зиду сачувана површина фреске захвата три поља живописа с илустрацијама менолога, али су само поља из средишње зоне очувана у својој пуној висини и стога јасније сагледљива (цртеж 1). На основу представе групе арханђела у царским одеждама из другог у низу поља ове зоне Павле Мијовић је закључио да су ту насликане илустрације месеца новембра.[6] До таквог закључка он је дошао пошто је у поменутој представи препознао илустрацију за 8. XI, када се прославља Сабор светог арханђела Михаила и других бесплотних сила.[7] Извесну сумњу у понуђено решење могло би да унесе, бар на први поглед, читање натписа који је пратио сцену, а П. Мијовићу је остао непознат. У горњем десном углу представе, изнад глава арханђела окупљених око медаљона са Христовим попрсјем, и данас се јасно може прочитати име **г⟨а⟩вриилъ** (цртеж 1). То би наводило на помисао како је овде, заправо, представљен Сабор арханђела Гаврила, који се слави 26. марта.[8] Ипак, постоје два веома важна разлога за одбацивање таквог препознавања сцене. Најпре треба приметити да испред групе арханђела нису насликане Благовести. Оне се прослављају 25. марта, а као један од великих празника биле су редовно приказиване у оквиру сликаних менолога византијског света.[9] Поред тога, место при врху источног зида, где је насликана група арханђела, не би одговарало илустрацији празника последње декаде марта – седмог месеца византијског календара. Објашњење појаве имена арханђела Гаврила у оквиру представе Сабора арханђела Михаила треба зато потражити у појединим средњовековним рукописима у којима је празник што се слави 8. XI насловљен као *Сабор арханђела Михаила и Гаврила*. Када је српско рукописно наслеђе у питању, тако је, рецимо, у синаксару *Мирослављевог јеванђеља* с краја XII века (л. 312'),[10] *Прологу Константина Мокисијског* с краја XIII или почетка XIV столећа (JAZU IIIc 6, л. 59') или *Лесновском прологу* из 1330. године (САНУ 53, л. 58). Не чуди стога што се и у натпису који прати илустрацију за 8. новембар у зидном сликаном календару из Пећи поред имена арханђела Михаила јавља и име арханђела Гаврила.[11] На представи Сабора бестелесних сила у Будимљи било је, по свему судећи, слично, али је део натписа с именом архистратига Михаила сада уништен. Он се готово сигурно налазио у веома оштећеном горњем левом углу сцене.

Покушај препознавања светитеља на три преостала менолошка поља из ове зоне ваљало би отпочети од особене сцене мучеништва насликане десно од Сабора бесплотних сила. Ту су у првом плану, испред џелата с пруженим мачем, представљени дубоко погнути светитељ исечених удова и дугокоса, благо поклекла светитељска фигура (цртеж 1, слика 1). Према византијском, то јест православном календару, међу светитељима чији помен непосредно претходи или следи 8. новембру својом мученичком смрћу истичу се свети Галактион и његова вереница света Епистима. Они су пострадали управо тако што су им најпре посечене руке и ноге, а затим и главе,[12] те би се могли препознати у ликовима из описане сцене усековања. Пошто се свети Галактион и Епистима у свим календарским списима помињу под 5. новембром,[13] то би значило да је низ илустрација у овом делу Менолога текао здесна налево. Из тога би даље произлазило да у гру-

---

[5] Мијовић, *Менолог*, 143.

[6] Мијовић, *Менолог*, 22, 342.

[7] За иконографију Сабора бесплотних сила cf. С. Габелић, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 54–58, са старијом литературом.

[8] Архіепископъ Сергій, *Полный мѣсяцесловъ Востока*, Томъ II, Владимиръ 1901, 86; *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. H. Délèhaye, Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris, Bruxellis 1902, col. 559, et Synaxaria selecta.

[9] Г. и М. Сотириу, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ I*, Атина 1956, εἰκ. 136; Мијовић, *Менолог*, 295, 311, 334, 386; I. Hutter, *Oxford Bodleian Library II*, Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, Band 2, Stuttgart 1978, 19, fig. 60; Л. М. Евсеева, *Афонская книга образцов XV в*, Москва 1998, 288; etc.

[10] Н. Родић, Г. Јовановић, *Мирослављево јеванђеље. Критичко издање*, Београд 1986, 258.

[11] Мијовић, *Менолог*, 365.

[12] Ово двоје светитеља искасапљених телеса и одсечених удова приказано је у *Менологу цара Василија II*. Cf. *Il Menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613)* I–II, ed. C. Stornajolo, Torino 1907, I, 43; II, 161.

[13] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 344; *Synaxarium CP*, col. 193–195, et Synaxaria selecta; J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix № 40, Xe siècle*, t. I, OCA 165, Roma 1962, 88, 89.

Сл. 2. Менолог. Успење Богородичино (15. VIII)

пи архијереја[14] насликаној у следећем пољу (десно) треба препознати илустрацију за 4. XI, када се славе свети апостоли епископи Патров, Ерма, Лин, Гај и Филолог,[15] а да попрсја насликана изнад описаног усековања представљају светог Павла Исповедника (6. XI)[16] и свету Матрону, уписану у неким синаксарима под 7. новембром.[17] Ипак, такву реконструкцију разматраног дела будимљанског Менолога тешко је прихватити. Лево од представе Сабора бестелесних сила, у пољу где би се, према предложеној реконструкцији, морала наћи илустрација за 9. XI, приказано је усековање веће групе мученика (цртеж 1), какво се под овим датумом не помиње ни у једном од нама познатих средњовековних календарских списа. Поред тога, веома је тешко пронаћи разлоге због којих би у овом делу Менолога дошло до промене уобичајеног смера низања илустрација слева надесно. Тај смер доследно прате, како ћемо видети, и менолошке сцене на јужном зиду ексонартекса у Будимљи. Посебан проблем представља околност да се апостоли епископи Патров, Ерма, Лин, Гај и Филолог не славе готово никад на првом месту листе за 4. новембар,[18] а у предложену реконструкцију није могуће уклопити ни остатке натписа уз поменуту сцену усековања. Било би, због свега тога, прихватљивије претпоставити да је менолошки циклус у Ђурђевим ступовима имао уобичајени ток. На почетку низа, лево од Сабора бесплотних сила, вероватно је била насликана илустрација за 7. новембар, када се прославља усековање светог Јерона и тридесет двојице мученика у граду Мелитини.[19] У оквиру поља осликаног десно од Сабора био је, по свему судећи, илустрован 9. новембар. Тога дана у највећем броју синаксара, пролога и минеја на првом месту листе помиње се преподобна Матрона Цариградска.[20] Лик те светитељке могао би се препознати у попрсју монахиње са црним повезом око главе и врата, насликаном у левом горњем углу

[14] Јасно се виде тројица архијереја у првом плану, одевена у фелоне с омофорима, али се између њих, у другом плану, уочавају делови нимбова и одеће још најмање двојице епископа.

[15] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 344; *Synaxarium CP*, col. 196, et Synaxaria selecta. Као пет стојећих архијерејских фигура они су приказани други на листи за 4. XI у *Менологу Василија II* (*Il Menologio* I, 43; II, 160).

[16] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 345–345; *Synaxarium CP*, col. 197–198, et Synaxaria selecta; Mateos, *Le Typicon*, 90, 91.

[17] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 347; Мијовић, *Менолог*, 195; Љ. Штављанин-Ђорђевић, М. Гроздановић-Пајтић, Л. Цернић, *Опис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије* I, Београд 1986, 343 (*Братков минеј*, л. 140'). На синајском менолошком тетраптиху под 7. XI насликана је преподобна Матрона (у монашкој одори), cf. Сотириу, *Εἰκόνες*, εἰκ. 138.

[18] Као изузетна реткост могао би се навести пример из *Братковог минеја*. Cf. Штављанин-Ђорђевић, Гроздановић-Пајтић, Цернић, *Опис ћирилских рукописа*, 343.

[19] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 346–347; *Synaxarium CP*, col. 199–201, et Synaxaria selecta; Mateos, *Le Typicon*, 92, 93; *The Synaxarion of the Monastery of the Theotokos Evergetis. September to February*, text and translation by R. H. Jordan, Belfast 2000, 176, 177. П. Мијовић је претпоставио да је овде била насликана мученица Тесалоникија, „погнута пред целатом који јој мачем пробада врат" (Мијовић, *Менолог*, 342). Пажљивије посматрање ове сцене, међутим, доводи до закључка да целат своју жртву повлачи за косу како би јој подигнутим мачем, од којег се уочава део оштрице, одсекао главу. Велики број посечених глава у доњем делу сцене показује да овде није у питању мучеништво свете Тесалоникије која је пострадала само са два сastрадалника – светим Авктом и Таврионом.

[20] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 348; *Synaxarium CP*, col. 203–205, et Synaxaria selecta; *The Synaxarion of the Monastery of the Theotokos Evergetis*, 182, 183.

Цртеж 1. Менолошке илустрације на источном зиду есонартекса

поља (цртеж 1, слика 1). Десно од ње налазе се трагови некад прилично опширног натписа: ... **еі.. с҃ты а......** || ... **⟨о⟩ꙋда҇рень бисть вь ⟨гла⟩во⟨ꙋ⟩ || ⟨ма⟩чем⟨ь⟩ ⟨и⟩ ско⟨нь⟩ч⟨а се⟩**. Као што се види, на почетку натписа било је исписано име светитеља које је почињало словом „А“. Под 9. новембром, осим преподобне Матроне, православни славе и свете мученике Антонија из Сирије и Александра Солунског,[21] а композиционо решење страдалништва приказаног у првом плану поља дозвољава могућност да су у Будимљи била приказана обојица (цртеж 1, слика 1). Свети Антоније је био каменорезац којег су, према једној верзији житија, на смрт пребили многобошци из његовог села док је зидао храм у част Свете Тројице у Апамеји Сиријској.[22] Но, у старим српским пролозима може се прочитати како идолопоклоници светог Антонија **нощию нападше м҆чемь на оудеса расѣкоше · и тако д(оу)хь б(ог)оу прѣдложи.**[23] Такав опис страдалништва потпуно би одговарао представи дубоко погнутог мученика у краткој плавој туници, искасапљених руку и ногу, приказаног при дну будимљанске композиције.[24] Свети Александар Солунски могао би се препознати у лику голобрадог, дугокосог светитеља у патрицијској хаљини, поклеклог под мачем који му одсеца главу. *Пролог Константина Мокисијског* (JAZU III c 6, л. 60’), описујући Александрову смрт, доноси добро познати податак да се мученик помолио Господу и да **абие оударень бисть оу главоу м⟨ь⟩чемь.** У веома оштећеном попрсју светитеља, насликаном наспрам преподобне Матроне, у десном горњем углу поља могуће је препознати преподобног Јована Колова, који се такође помиње на календарском списку за 9. новембар (цртеж 1, слика 1).[25] Илустрација за наредни дан, 10. новембар, сва је прилика, добила је место на следећем пољу, где је, како смо то већ поменули, насликана група од пет или шест архијереја (цртеж 1). Врло често као први на списку помена за 10. дан новембра налазе се апостоли епископи Олимп, Ераст, Кварт, Родион, Сосипатар и Терције.[26] Због тога управо њих треба препознати у насликаној групи архијереја. Претпоставка П. Мијовића да се на овом месту налазила илустрација за 11. XI, јер су ту, наводно, могли бити приказани свети Мина, Виктор и Викентије,[27] није прихватљива. Таквој идентификацији не одговарају ни број ни иконографија представљених личности у епископским одорама. Свети Мина и свети Виктор нису уопште припадали свештеничком сталежу, док је свети Викентије имао само ђаконски чин.[28]

Од највише зоне Менолога, где су свакако биле насликане илустрације за септембар и октобар, два почетна месеца византијске године, очували су се само доњи делови две готово потпуно нечитљиве сцене. Спуштање нивоа сводних конструкција у XVIII веку као последицу је имало уништење и прекривање великог дела зидног сликарства у будимљанском ексонартексу. Немогуће је због тога доћи до поузданијих закључака о току менолошког циклуса и распореду сцена у највишем делу зидова

---

[21] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 349; *Synaxarium CP*, col. 208, et Synaxaria selecta. У неким календарским текстовима име тог светитеља је Антонин. Свети Антоније (Антонин) помиње се понекад први или други на листи за 10. XI (*Synaxarium CP*, Synaxaria selecta, рукописи: H, P, Da, Db, L, C, Cb, Cc, Cd).

[22] Г. Петков, *Стишният пролог в старата българска, сръбска и руска литература (XIV–XV век)*, Пловдив 2000, 277; Архимандрит Јустин Поповић, *Житија светих за новембар*, Београд 1977, 199.

[23] *Лесновски пролог* (САНУ 53, л. 59’), *Пролог Константина Мокисијског* (JAZU IIIc 6, л. 61), Пролог стиховни зимски из последње четвртине XIV века (Пећ 56, л. 145’) etc. У грчком оригиналу овај цитат гласи: „... νυκτὸς ἐπιθέντες ξίφεσι μεληδὸν αὐτὸν κατέκοψαν. καὶ οὕτως τὸ πνεῦμα τῷ Θεῷ παρέθετο“ (cf. *Synaxarium CP*, col. 208; *Il Menologio* II, 171).

[24] У *Менологу Василија II* као илустрација трећег по реду помена за 9. XI представљена су двојица младића који батинама и мачем ударају на земљи згрченог светог Антонија (cf. *Il Menologio* I, 43; II, 171).

[25] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 348–349; *Synaxarium CP*, Synaxaria selecta за 9. XI, рукописи M и Mr; Петков, *Стишният пролог*, 153; Пролог стиховни зимски, српске редакције, из последње четвртине XIV века (Пећ 56, л. 145’); etc.

[26] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 350; *Synaxarium CP*, col. 209–210, et Synaxaria selecta; *The Synaxarion of the Monastery of the Theotokos Evergetis*, 184, 185; JAZU IIIc 6, л. 61’; САНУ 53, л. 60; Дечани 40, л. 66’; etc.

[27] Мијовић, *Менолог*, 342.

[28] Cf. *Synaxarium CP*, col. 211–214.

овог простора. Ипак, разложно је претпоставити да су у другој зони од врха, осим илустрација за новембар, биле насликане и илустрације за децембар, а можда и први део јануара. До такве реконструкције тока Менолога долази се на основу закључка о броју зона живописа посвећеног сликаном календару у Ђурђевим ступовима, о чему ће касније бити више речи, и положаја неколико поуздано препознатих илустрација циклуса. Сачувани фрагменти представа у трећој зони источног зида могли су стога припадати илустрацијама месеца јануара или фебруара, односно почетка марта. У претежној мери оштећене пробијањем великог лучног отвора у источном зиду, те су представе читљиве само на јужној страни зида. Оне нам показују остатак распећа неког светитеља тамне, једва распознатљиве браде и, лево од њега, горњи десни угао бордуром оивиченог поља уништене менолошке илустрације с натписом: с҃ты нико... (цртеж 1). Пошто византијски синаксари током месеца јануара и у првој декади марта не помињу ниједног светитеља чије би име почињало словима *Нико*... (Никола, Никодим, Никострат, Никон или Никодор),[29] чини се прилично извесним да пред собом имамо представе за месец фебруар. Међутим, није лако одредити који су то дани били илустровани на овим сасвим фрагментарно сачуваним фрескама. Остаци живописа у спољашњој припрати Ђурђевих ступова недовољни су да бисмо одгонетнули принцип по којем су биране и распоређиване илустрације овог дела сликаног календара. Да ли је и овде, како је то, по свему судећи, било у претходној зони, за илустровање сваког датума издвајано засебно поље или су, као у најнижој зони Менолога, у оквиру једног поља били приказани светитељи који се славе током неколико узастопних датума? На то питање није могуће пружити иоле заснован одговор, па остаје нејасно да ли су светитељ чије је име почињало словима *Нико*... и мученик који је претрпео страдање на крсту чинили илустрације два суседна или само два блиска датума. Вреди стога једино забележити како се током фебруара прослављају свети Никола Студијски (4. II),[30] свети Никон (16. II)[31] и свети Никола Катопин (26. или 27. II),[32] а да се од распетих светитеља истог месеца помињу свети Теодор Стратилат (8. II),[33] свети Теодул (16. II)[34] и свети Нестор Магидијски (28. II).[35]

Кључни значај за препознавање низа менолошких представа насликаних непосредно изнад зоне стојећих фигура на јужном зиду будимљанског еконартекса има сцена Успења Богородичиног (слика 2), великог празника који се слави 15. августа.[36] Лево од те сцене уочавају се остаци поља с неколико веома оштећених календарских представа. У првом плану поља налази се коњ у трку (сли-

Цртеж 2. Представа арханђела крај западног улаза у ексонартекс (делимично реконструисана)

[29] У синаксарима се 9. III помиње свети Никола, један од четрдесеторице севастијских мученика (Архієп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 69; *Synaxarium CP*, Synaxaria selecta за 9. март, рукопис Ra), али издвојеност, величина и облик сигнатуре уништене менолошке сцене у Будимљи недвосмислено показују да у питању не може бити натпис уз представу тог севастијског светитеља.

[30] Архієп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 33; *Synaxarium CP*, col. 443–444, et Synaxaria selecta; Петков, *Стишният пролог*, 166.

[31] Архієп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 45.

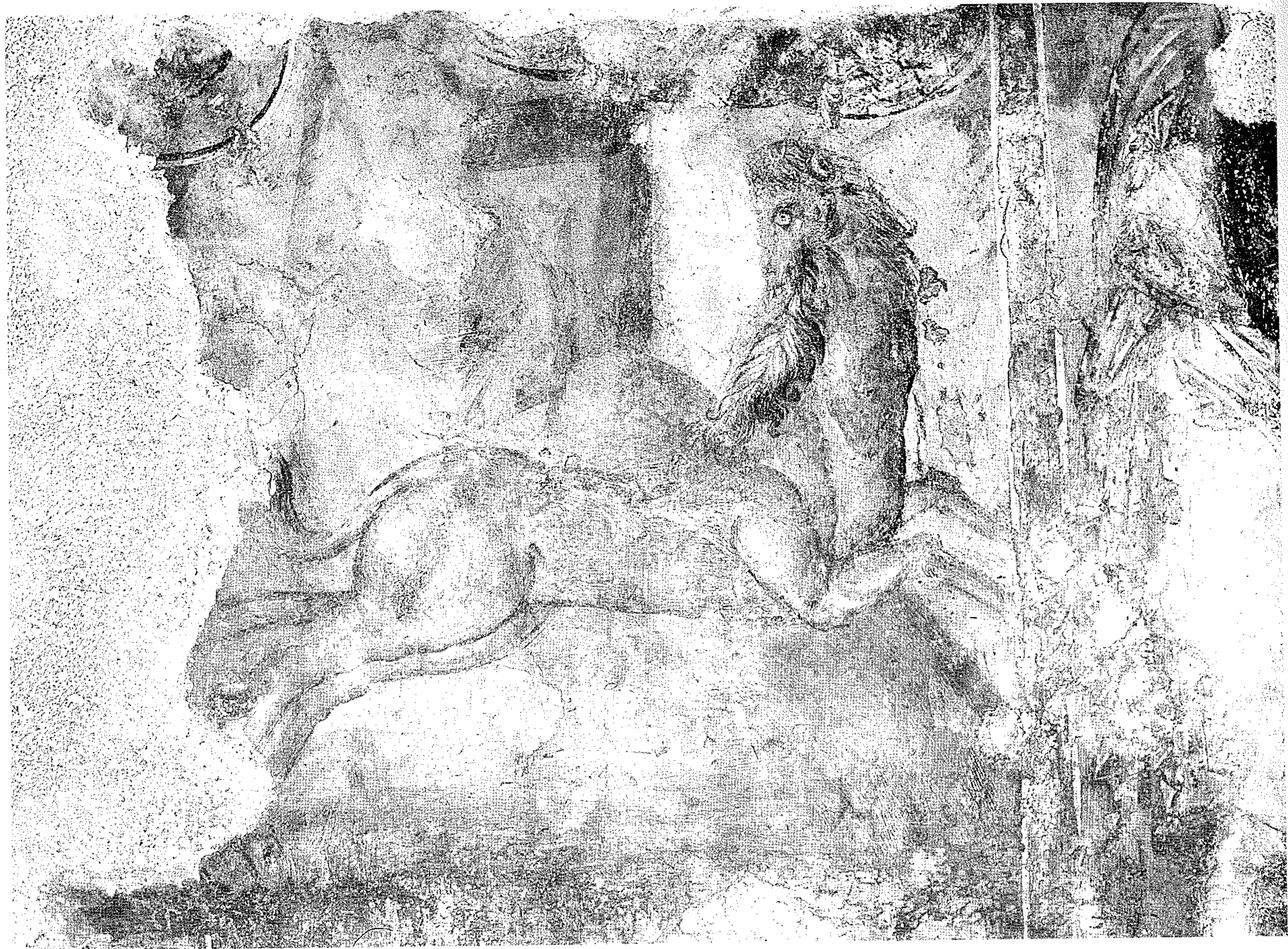
[32] *Ibid.*, 55, 57; *Synaxarium CP*, col. 452.

[33] Архієп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 37; *Synaxarium CP*, col. 451–453, et Synaxaria selecta; *The Synaxarion of the Monastery of the Theotokos Evergetis*, 528, 529; Петков, *Стишният пролог*, 166. Распет на крсту, свети Теодор Стратилат приказан је под 8. VI у сликаном календару у Старом Нагоричину (Мијовић, *Менолог*, сл. 88), а у Грачаници грешком под 21. IX (Мијовић, *Менолог*, 289, сл. 122).

[34] Архієп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 45; *Synaxarium CP*, col. 467–468. Мучеништво светих Порфирија, Јулијана и Теодула (распетог на крсту) приказано је под 16. II у *Менологу Василија II* (*Il Menologio* I, 110; II, 405).

[35] Архієп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 57; *Synaxarium CP*, col. 495, et Synaxaria selecta; Дечани 54, л. 211'. Распет на крсту, Свети Нестор приказан је под 28. II у *Менологу Василија II* и сликаном календару рукописа лондонске Бодлејане (Gr. th. f. 1), где је грешком означен као свети Василије Нови. Cf. *Il Menologio* I, 115–116; II, 427; Hutter, *Oxford Bodleian Library* II, 17, fig. 52.

[36] Мијовић, *Менолог*, 22, 342.



Сл. 3. Менолог. Илустрација за 11–14. VIII

ка 3). Он вуче мученика од којег су још видљиве само голе ноге до изнад колена. Изнад те сцене, у позадини развијеној у виду брдовитог пејзажа, разазнају се доњи део ломаче, заправо разбукталог пламена што је гутао тело једног или двојице светитеља, и део нимбом обележене главе неког вероватно посеченог мученика. Чини нам се да се, на основу иконографије и места на којем су приказане, са доста поузданости могу растумачити све три фрагментарно сачуване менолошке илустрације. У питању су, по свему судећи, представе страдања светог Ипполита (13. VIII), који је, према житију, скончао везан за дивљег коња,[37] светог ђакона Евпла (11. VIII),[38] посеченог у време цара Диоклецијана, и светог Маркела Апамејског (14. VIII), страдалог у огњу.[39] Мучеништво светог Маркела Апамејског могло би се лако довести у везу са описаном представом пламена у горњем делу поља. Међутим, 12. августа врши се помен светим мученицима Аникити и Фотију, такође баченим у огањ,[40] па се мора задржати известан опрез при утврђивању идентитета светитеља чије је мучеништво било илустровано на сачуваном делу разматране менолошке представе.

Десно од представе Успења Богородичиног налазе се остаци два поља с менолошким илустрацијама. Знатније је оштећено оно прво, на којем се разазнају представа мученице благо погнуте у молитви под џелатовим мачем, затим посечена глава неког светитеља и доњи крај хаљине и стопала мученика положеног на земљу (слика 4). За менолошке представе сасвим је необична појава мученика који лежи леђима окренут земљи. Тај положај тела, међутим, сасвим би одговарао представи светог Диомида (16. VIII),[41] лекара из Тарса, који је био посечен мртав да би се испунило наређење цара Диоклецијана. У сликаном менологу рукописа лондонске Бодлејане (Gr. th. f. 1), насталом у Солуну између 1322. и 1340. године, под 16. августом приказан је свети Диомид како лежи на одру омотан у погребне завоје, док му двојица џелата посецају главу.[42] С друге стране, у монументалном сликаном календару у припрати Пећке патријаршије под 16. VIII насликан је на земљу положени свети Диомид одевен у

[37] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 244; Архимандрит Јустин Поповић, *Житија светих за август*, Београд 1976, 215–217.

[38] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 242; *Synaxarium CP*, col. 881–884, et Synaxaria selecta; САНУ 53, л. 299.

[39] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 245; *Synaxarium CP*, col. 891, et Synaxaria selecta; Mateos, *Le Typicon*, 369, рукопис P; JAZU IIIc 6, л. 277'; САНУ 53, л. 301–301'. Занимљиво је поменути да се свештеномученик Маркел помиње под 14. VIII још у синаксару *Мирослављевог јеванђсља*, прилично селективном када је месец август у питању (cf. Родић, Јовановић, *Мирослављево јеванђеље*, 279). Знатно је мање био развијен култ светог војника Лукија, пострадалог у огњу, који се такође слави 14. VIII (cf. Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 246; *Synaxarium CP*, col. 892, et Synaxaria selecta; Петков, *Стишният пролог*, 188; Дечани 56, л. 269'; Дечани 43, л. 119).

[40] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 244; *Synaxarium CP*, col. 885–886, et Synaxaria selecta; Mateos, *Le Typicon*, 268, 269; JAZU IIIc 6, л. 277; САНУ 53, л. 300.

[41] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 247–248; *Synaxarium CP*, col. 901, et Synaxaria selecta; Mateos, *Le Typicon*, 372, 373; Родић, Јовановић, *Мирослављево јеванђеље*, 279; JAZU IIIc 6, л. 282; САНУ 53, л. 305'; Петков, *Стишният пролог*, 188, 458.

[42] Hutter, *Oxford Bodleian Library* II, 31, fig. 97.

Сл. 4. Менолог. Усековање свете Јулијане (?), илустрација за 17. VIII

Сл. 5. Менолог. Усековање свете Јулијане (?), детаљ

племићко рухо, а изнад њега целат с мачем и посеченом светитељевом главом у руци.[43] Пећки пример био је, по свему судећи, иконографски далеко ближи будимљанској представи усековања светог Диомида. За поменуту мученицу погнуту у молитви П. Мијовић је претпоставио да представља свету Јулијану која је пострадала заједно са својим братом светим Павлом и са њим се прославља 17. августа.[44] Чини се да је ова Мијовићева претпоставка прихватљива, иако је светитељка приказана сама. У пећком Менологу управо је под 17. VIII представљено попрсје свете Јулијане, без светог Павла,[45] а сва је прилика да је било исто и у рукопису из Бодлејане (Gr. th. f. 1).[46] У данима који непосредно следе празнику Успења Богородичиног, поред ове мученице, од светитељки се помиње само још света Јулијанија „близу Стровила", али никада прва на списку за 18. август.[47] Не треба стога искључити могућност да је понекад долазило до мешања култова те две истоимене светитељке које се славе 17. и 18. VIII. Следеће поље с менолошким илустрацијама у Будимљи очувано је у приличној мери, јер је већим делом било покривено накнадно постављеним зидом, заправо носачем попречног свода на јужној страни ексонартекса. Због околности да се на том пољу није сачувало ниједно слово натписа, а представе мученика насликаних на њему нису обележене неком ретком или особеном иконографијом, немогуће је, ипак, поуздано утврдити који су датуми овде били илустровани. На левој страни поља представљено је усековање голобрадог светитеља одевеног у патрицијске хаљине (слика 6). Својевремено је изнето мишљење да у питању може бити представа мученичке смрти светог Андрије Стратилата (19. VIII).[48] Делимична закривеност фреске тада није дозволила да се сагледа младалачко лице мученика које не одговара уобичајеној иконографији светог Андрије Стратилата. Тај светитељ је, по правилу, приказиван као седобради ратник или патриције. На менолошким илустрацијама он се ретко јављао као средовечан човек краће или дуже тамне браде,[49] али, колико је нама познато, никада голобрад. Због тог разлога наведена идентификација подлеже озбиљној сумњи. Такође је веома тешко одредити идентитет седог архијереја, представљеног између стеновитих литица у позадини, и погнутог млађег

[43] Мијовић, *Менолог*, сл. 277 (са погрешном идентификацијом на стр. 376, где је представа усековања мртвог светог Диомида побркана са попрсјем свештеномученика Мирона).

[44] Мијовић, *Менолог*, 342, с тим што се усековање светитељке ставља под 18. VIII. Cf. Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 249; *Synaxarium CP*, col. 905–908, et Synaxaria selecta; Mateos, *Le Typicon*, 376, 377; JAZU IIIc 6, л. 282'–283; САНУ 53, л. 306–306'.

[45] Мијовић, *Менолог*, 376, сл. 277.

[46] Hutter, *Oxford Bodleian Library* II, 31, fig. 97.

[47] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 250; *Synaxarium CP*, col. 908, et Synaxaria selecta; Mateos, *Le Typicon*, 376, 377; Родић, Јовановић, *Мирослављево јеванђеље*, 279; JAZU IIIc 6, л. 284; САНУ 53, л. 307'; Дечани 56, л. 276; Дечани 43, л. 157'–158.

[48] Мијовић, *Менолог*, 342.

[49] Hutter, *Oxford Bodleian Library* II, 31, fig. 98; Евсеева, *Афонская книга образцов*, 324.

Сл. 6. Менолог. Илустрација за 19–21. VIII (?)

Сл. 7. Менолог. Илустрација за 19–21. VIII (?), детаљ, попрсје неидентификованог мученика

мученика одрубљене главе, приказаног при десном крају поља. Препознавање свих тих ликова добило би поузданије утемељење када бисмо бар могли утврдити место на којем су у оквиру будимљанског Менолога били приказани свети Флор и свети Лавр. Њих византијски и стари српски синаксари помињу редовно прве на листи за 18. VIII, а, према тексту житија, та два брата каменоресца из Улпијане била су бачена у зденац.[50] Стога се свети Флор и Лавр на календарским илустрацијама у средњовековном живопису обично приказују како провирују из бунара,[51] па су лако препознатљиви и онда када крај њихових представа није сачуван натпис. У Ђурђевим ступовима у Будимљи илустрација страдалништва светог Флора и Лавра очигледно није сачувана.

Иако веома скромни, остаци менолошког циклуса у будимљанској спољашњој припрати дозвољавају нам да назремо бар основне обрисе својевремено богате иконографске целине. На основу висине добро сачуваних поља, затим положаја поуздано идентификованих илустрација, као и првобитне висине кровова, може се закључити да је сликаном календару у Ђурђевим ступовима било посвећено пет зона живописа. Оне су опасивале зидове испод некадашње сводне конструкције. Пошто су представе за другу декаду августа насликане у најнижој зони менолошког циклуса на јужном зиду, где се нижу слева надесно, јасно је да су илустрације последњих дана овог месеца морале добити место на западном зиду. То пружа сведочанство о кружном току Менолога, заправо о томе да су календарске илустрације, ређајући се једна за другом, прелазиле са зида на зид.[52] Менолог је, дакле, започињао месецом септембром у највишој зони зидова и спуштао се спирално до изнад најниже зоне, резервисане за ликове стојећих светитеља. Сигурније идентификоване илустрације за дане месеца новембра и августа јасно показују да су сликари, крећући се наниже и приближавајући се крају циклуса, били приморани да све штедљивије користе расположиви простор. При врху источног зида, где исликавају илустрације новембра, они за сваки датум издвајају засебно поље у оквиру којег представљају и по неколико светитеља празнованих истога дана. Насупрот томе, када у другој зони јужног зида сликају илустрације за август, будимљански живописци у једно поље смештају представе светитеља који се славе током неколико узастопних дана. То, међутим, није нарочито необично. Средњовековни живописци су на сличан начин поступили стварајући и неке друге монументалне сликане менологе. Далеко необичнијом чини се околност да је низање календарских илустрација у Будимљи, изгледа, започињало на западној страни ексонартекса. С обзи-

---

[50] Архіеп. Сергій, *Полный мѣсяцесловъ*, 250; *Synaxarium CP*, col. 907–908, et Synaxaria selecta; Mateos, *Le Typicon*, 376, 377; Родић, Јовановић, *Мирослављево јеванђеље*, 279; JAZU IIIc 6, л. 283’; САНУ 53, л. 306’–307; Петков, *Стишният пролог*, 188; etc.

[51] Сотириу, *Εἰκόνες*, εἰκ. 137; Hutter, *Oxford Bodleian Library* II, 31, fig. 98; Мијовић, *Менолог*, сл. 110, 277; С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, *Менолог*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 419, н. 356, сл. 15; etc.

[52] У Будимљи сасвим сигурно није био примењен систем познат из Козије, у којој су све илустрације једног месеца низане по зонама једног зида, да би се на други зид прешло тек са илустрацијама следећег месеца. За сликани календар у Козији cf. Мијовић, *Менолог*, 23–24, сх. 61–64.

ром на то да се менолошки циклус одвијао по зонама поређаним у силазном низу, очевидно је да су илустрације текле једна за другом док се најпре не би затворио „круг" у свакој зони, и то баш на оном месту на којем је и отпочињао. Тек затим се ток циклуса спуштао у нижу зону. Како се менолошки циклус у Ђурђевим ступовима завршавао илустрацијама последњих дана августа без сумње негде на средини западног зида, то би произлазило да су се у линији изнад западног портала егзонартекса сустицали почеци и завршеци свих зона сликаног календара. Услед сасвим скромне очуваности будимљанског Менолога, разлог због којег су се сликари и њихови идејни покровитељи могли определити за такво решење мора остати без утемељеног разјашњења.

Светитељске представе у најнижој зони

Од богатог низа појединачних фигура насликаних у приземној зони спољашње припрате Ђурђевих ступова у Будимљи, а њих је некада могло бити око двадесет три, данас се оку посматрача открива само једна већа целина светачких ликова. Ту скупину чине представе четворице светитеља на јужном зиду егзонартекса. Прва слева, дакле сада најближа истоку, стоји фигура светог Антонија Великог, чувеног испосника и утемељитеља хришћанског монаштва у Египту крајем III и почетком IV века. Да није сачуван натпис којим је означен као **с(ве)ты андони⟨е⟩**,[53] светитеља би било лако препознати по особеној иконографији и тексту исписаном на свитку у његовој левици.[54] У складу са устаљеним иконографским обичајима уметности православних, свети Антоније је представљен као монах са седом брадом средње дужине, раздељеном на два вијугава „рога", и тамноплавим велом преко главе. Одевен је у хаљину окер боје и црвенкастомрку мандију, испод које подиже десну руку оштећене шаке, некада вероватно постављене у гест благосиљања (слике 8, 9). Већ смо поменули да се у левој светитељевој руци налази свитак с неколико почетних слова његовог добро познатог цитата: **азь б(ог)а ⟨н⟩е ⟨бою се, нъ люблю ... ⟩**. Заправо, тај текст се јавља као изрека светог Антонија Великог у азбучном (Антоније 32) и у скитском патерику (*Слово о љубави*, XVII, 1).[55] Када је старо српско сликарство у питању, можемо приметити да свитак с тим цитатом свети Антоније носи још почетком XIII века на представи у Богородичиној цркви у Студеници.[56] У време осликавања будимљанског егзонартекса са истоветним цитатом на

Сл. 8. Свети Антоније

[53] Облик имена *Андоније* није редак ни у српским средњовековним рукописима. Он се јавља, рецимо, у *Пећком патерику* с краја XIII века [cf. B. Jovanović, *Pećki paterik. Tri jezičke redakcije slovenskog prevoda Skitskog paterika*, Slovo 24 (1974), 177] и *Азбучном патерику* бивше Народне библиотеке у Београду, бр. 726 [cf. N. van Wijk, *Подробный обзор церковнославянского перевода Большого лимонария*, Byzantinoslavica 6 (1935–1936), 42–43], али и на многим другим местима.

[54] За иконографију светог Антонија у византијској уметности cf. S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, in: *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 55; eadem, *Le „portrait" dans l'art byzantin: example d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 126 et passim.

[55] Migne, *Patrologia graeca*, t. 65, col. 86; W. R. Veder, *La tradition slave des Apophthegmata Patrum*, Slovo 24 (1974), 88; Jovanović, *Pećki paterik*, 177.

[56] И. М. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству*, in: *Осам векова Студенице*, Београд 1986, III, 8: **азь б(ог)а не бою се, з⟨а⟩не лю⟨блю⟩ ⟨...⟩**.

Сл. 9. Свети Антоније, детаљ

свитку Свети Антоније се појавио у сликаном календару и у најнижој зони дечанске припрате.[57]

Десно од светог Антонија, крај јужног улаза у спољашњу припрату, уочавају се остаци представе светитеља седе, кратко подшишане косе, издељене у праменове. У питању сасвим сигурно није била представа монаха, пошто је свети одевен у жућкастомрки химатион залепршаног доњег краја и благо је окренут надесно, према улазу. Од натписа који је пратио његов лик преостала су само два почетна слова ознаке светости – **с(вє)т⟨ы⟩**. Ипак, лик тог светитеља може бити поуздано идентификован ако се обрати пажња на представу насликану на другој страни јужног улаза. Тамо су очувани део главе и део торза проћелавог светитеља, благо окренутог налево, одевеног у плави хитон и црвенкастомрки химатион. Светитељ је обележен натписом: **пав⟨є⟩ль**. Дакле, крај јужног улаза у будимљански ексонартекс била су сасвим сигурно насликана двојица главних апостола – седокоси свети Петар и проћелави свети Павле. Окренути један према другоме и одевени у хаљине које приличе њиховом апостолском звању, они и овде чине део уобичајеног тематског програма везаног за улазе у храм. Ризница византијске и старе српске уметности толико је богата примерима таквог смештања ликова двојице најугледнијих апостола да би све те примере било врло тешко побројати.

Последња у низу фигура сачуваних на јужном зиду представља светог монаха подуже седе браде, одевеног у црвеномрку хаљину преко које су пребачени црни великосхимнички аналав и маслинаста мандија (слика 10). Обема рукама светитељ пред грудима држи увијени свитак. Да је овде у питању лик светог Јоаникија Великог, закључујемо не толико на основу описане иконографије колико на основу остатака пратећег натписа – **с(вє)ты іѡ(а)н⟨икиє⟩**.[58] Током свог овоземаљског живота обдарен способношћу да људима буде невидљив када то пожели, свети Јоаникије је у Будимљи насликан баш на оном делу јужног зида спољашње припрате који је тек након последњих опсежнијих конзерваторских радова откривен иза познијег носача свода. Та супструкција покрива и знатан део јужне стране западног зида, где су највероватније била насликана још двојица светих монаха. Они су свакако чинили програмску целину с ликовима светог Јоаникија и светог Антонија. Остаци сликарства у најнижој зони западног зида, видљиви захваљујући сонди начињеној у поменутом носачу свода, чине такву претпоставку сасвим прихватљивом. На том месту уочавају се делови стојеће фигуре одевене у једноставну жуту хаљину која је могла бити монашка. Врло је вероватно да је групи светих монаха из будимљанског ексонартекса припадала и уништена представа на источном крају јужног зида, испред фигуре светог Антонија Великог. Разложно је претпоставити да су и ти монашки ликови који више не постоје, или су заклоњени познијим зидовима, представљали најугледније свете испоснике, попут светог Евтимија, светог Арсенија или светог Саве Освећеног.

Осим претпостављених монашких ликова, на јужној страни западног зида, непосредно крај главног улаза у ексонартекс, некада се, изгледа, налазила и представа једног светог арханђела. Крај наспрамног, северног довратника улаза сачувани су остаци стојеће анђеоске фигуре одевене у ратничку одећу, са исуканим ватреним, заправо тамноцрвеним мачем у десници и развијеним свитком у спуштеној левој руци (цртеж 2). Управо таква иконографија обележава представу светог архистратига Михаила насликаног крај северног довратника припрате у Дечанима,[59] чије је осликавање, како ћемо видети, било довршено убрзо после живописања ексонартекса Ђурђевих ступова. Ако се у повлачењу аналогије између два савремена српска црквена споменика не застане на овом месту, онда се може претпоставити да је и у Будимљи „стражарски" пар са архистратигом Михаилом чинио арханђел Гаврило, „наоружан" пергаментним свитком и писарским алатом.[60] Иначе, приказивање овог пара арханђела као чувара улаза у храм представља опште место византијског и старог српског зидног сликарства.[61] Десно од представе арханђела, на северном делу западног зида, уочава се део стојеће фигуре неког светитеља одевеног у црвенкастомрке хаљине.

[57] В. Милановић, *Програм живописа у припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 372; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 394, н. 141.

[58] О не баш устаљеној иконографији светог Јоаникија cf. Tomeković, *Les saints ermites*, 56–57; eadem, *Le „portait"*, 128.

[59] Милановић, *Програм живописа у припрати*, 369–370, сл. 15. У Дечанима арханђел Михаило држи свитак с текстом којим опомиње све оне „што светом и божанственом храму прилазе нечистих срца да ће их посећи својим пламеним мачем" (cf. *ibid.*).

[60] *Ibid.*, 369, сл. 14.

[61] M. Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, 359–366, са старијом литературом.

Сл. 10. Свети Јоаникије, детаљ (снимак из 1985)

Сл. 11. Свети Јоаникије, детаљ (снимак из 2003)

Остаци владарских портрета и време настанка живописа

На северном зиду уочавају се остаци некада веома репрезентативне портретске целине с ликовима већег броја представника династије Немањића. Иако сасвим фрагментарно очувани, ти владарски портрети имају изузетан значај, јер је управо на основу њих могуће поуздано и прецизно датовати живопис у ексонартексу будимљанске саборне цркве и доћи до заснованијих закључака о ктиторима овог дела храма. Једном делу остатака поменутих портрета пажњу је посветио још Габријел Мије далеке 1930. године. Према опису угледног француског истраживача, на северном зиду припрате био је насликан „голобради краљ, с нимбом, одевен у плаву тунику и лорос украшен драгим камењем и бисерима". Он је држао „скиптар у десници, свитак у левици", а био је „означен натписом изнад: **рошь мл҃адь. к**, то јест u]roši mlad[i] k[ralī]". Идентификујући га са Урошем V, Душановим сином, Мије истиче да му је „лице оштећено" и да су се крај њега сачували трагови још једне фигуре истог ранга, одевене у црвене хаљине. Габријел Мије на крају долази до закључка како нам портрет Уроша V даје крајњи термин за датовање изградње споменика, али да „ништа не спречава да се времену његове власти припише осликавање и само подизање ексонартекса".[62] Према уваженом Французу, излазило би, дакле, да је спољашња припрата Ђурђевих ступова у Будимљи саграђена и осликана у време владавине Уроша V (1355–1371).

Мишљење Габријела Мијеа у нашој науци испрва није било прихваћено. У *Прегледу црквених споменика кроз повесницу српскога народа* Владимир Петковић је остао при оцени да је спољашња припрата будимљанске саборне цркве подигнута тек у XVIII веку.[63] Његово датовање није се, према томе, битније разликовало од претпоставке Милоја Васића да је поменута припрата настала око 1780.[64] Мијеовом датовању настанка ексонартекса у Будимљи и његових фресака приклонио се, на свој начин, тек Павле Мијовић, узимајући да „ексонартекс и живопис у њему вероватно нису настали пре половине XIV века", односно да је „у другој половини XIV века … саграђен ексонартекс и живописан".[65] Међутим, Мијовић на крају износи и закључак да „засад треба сматрати да је Millet-ово датирање *Б* [= сликаног календара Будимље] у доба цара Душана најприхватљивије",[66] мада се сам фран-

---

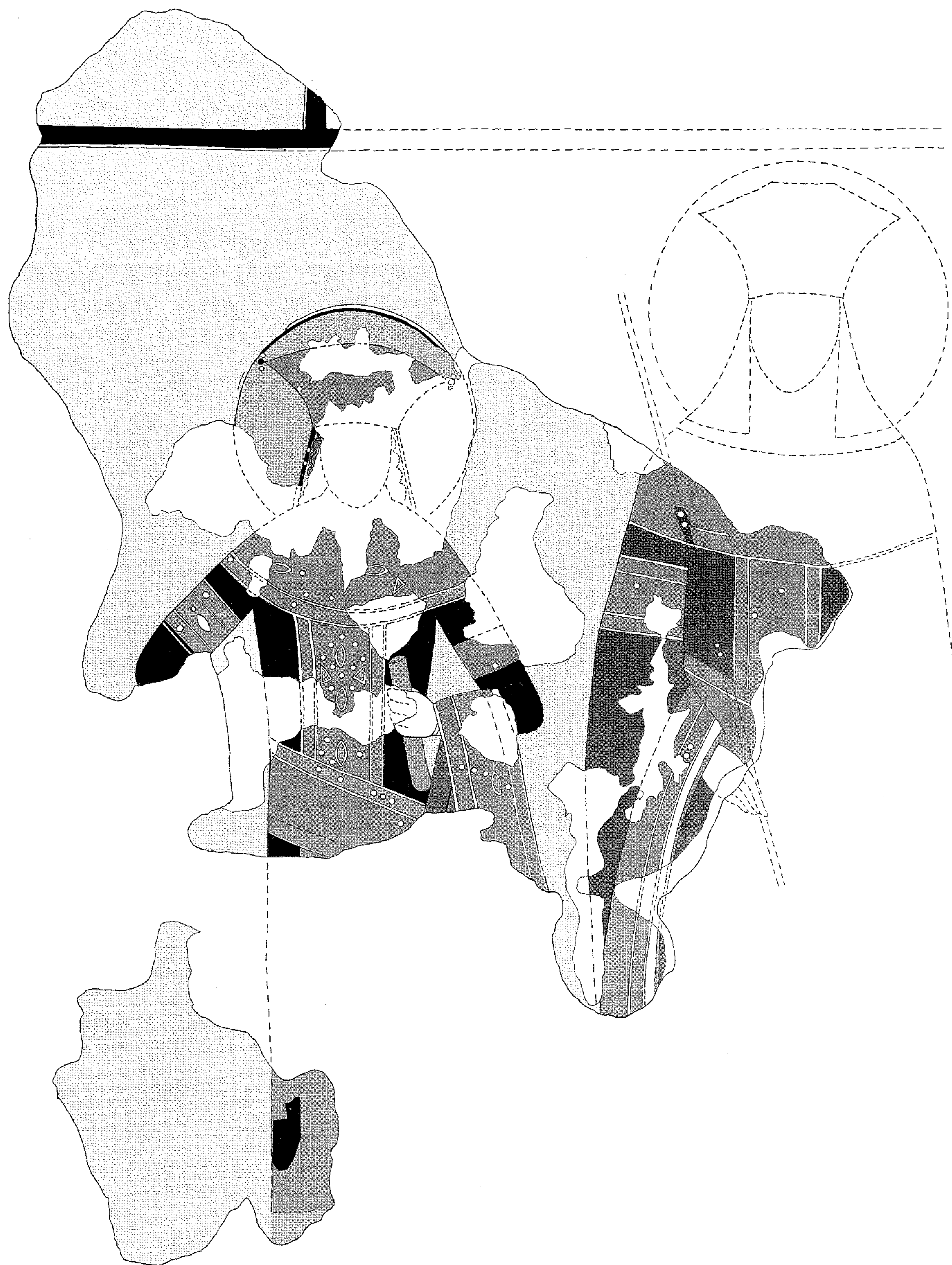
[62] Millet, *Étude sur l'églises de Rascie*, 166: „Au Nord, un roi imbarbe, nimbé, revêtu d'une tunique bleue et du loros que décorent des gemmes et des perles, tient un sceptre dans la droite, une rouleau dans la gauche. Il est désigné par une inscription, au-dessus: **рошь мл҃адь.к**, soit u]roši mlad[i] k[ralī], Uroš V, le fils de Dušan. Le visage est mutilé. Une autre figure du même ordre, vêtue de rouge, n'a laissé que de vestiges. Uroš V nous donne le dernier terme où nous puissions remonter. Mais rien ne défend d'attribuer à son régne la peinture et la construction elle-même."

[63] В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 50.

[64] М. Васић, *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928, 50.

[65] Мијовић, *Менолог*, 6, 73–74, 74–75.

[66] *Ibid.*, 75.

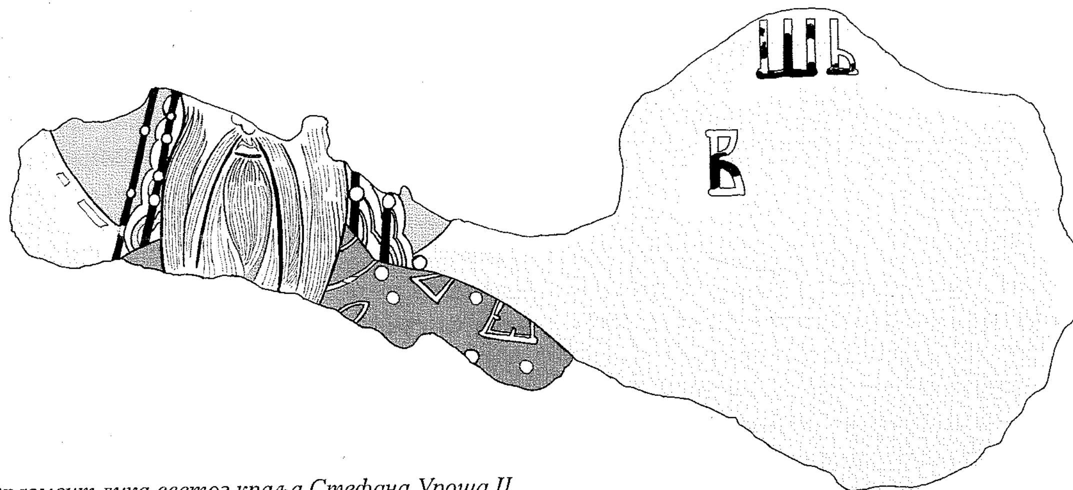


Цртеж 3. Остаци портрета младог краља Уроша и краљице Јелене на северном зиду (с делимичном реконструкцијом)

цуски истраживач, како смо видели, определио за време власти Уроша V. „Усвајајући", а заправо преиначујући на овако неприхватљив начин Мијеове ставове, Мијовић даље просуђује како би се „могло још прецизирати да је *Б* [= сликани календар Будимље] настао после *Д* [= сликаног календара Дечана], тј. педесетих година XIV века, свакако пре Душанове смрти и проглашења 'младог краља' Уроша V за цара".[67] Осим тога, у време када је припремао књигу о сликаним менолозима Мијовић је био уверен да фреске с портретима на северном зиду Ђурђевих ступова више не постоје и да су „вероватно уништене приликом оправке грађевине 1926. године".[68] Знатно другачије датовање живописа спољашње припрате у Будимљи појавило се у недавно објављеној књизи Слободана Раичевића. У њој се може прочитати зачуђујућа констатација да су „од византијског присуства и заступљености новог стила Палеолога у сликарству Зете из првих деценија XIV вијека остали само фрагменти фресака цркве Светог Петра у

[67] *Ibid.*

[68] *Ibid.*, 74.



Цртеж 4. Фрагмент лика светог краља Стефана Уроша II Милутина (?)

Бијелом Пољу и Ђурђевих ступова код Берана“.[69] Раичевић, дакле, без икаквог образложења датује будимљански живопис у прве деценије XIV века, што је без сумње прерано, и сврстава га у „сликарство Зете“, што је, наравно, потпуно нетачно. Ђурђеви ступови у Будимљи су се, као и Свети Петар у Бијелом Пољу уосталом, одувек налазили на територији старе Рашке.

Да би се на прави начин и сасвим поуздано могло разрешити питање времена настанка фресака будимљанске спољашње припрате, нужно је вратити се поменутом сведочанству Габријела Мијеа и упоредити га са до данас сачуваним деловима описаних портрета. Забелешке угледног француског истраживача о остацима портрета углавном се подударају са оним што се сада може видети на западном делу северног зида егзонартекса (цртеж 3, слика 12). Мијеовом опису требало би, свакако, додати то да је владар на глави носио отворену круну. Данас се, нажалост, не може разазнати да је он био голобрад, јер је његово лице потпуно уништено, али је, и поред тога, јасно да је у питању портрет дечака. То се може закључити, с једне стране, по томе што између врха његовог нимба и бордуре која је чинила границу најниже зоне има неуобичајено много простора и, с друге, на основу тога што је поменута фигура била знатно нижа од суседне фигуре у црвеној женској владарској хаљини широких рукава. Довољно је упоредити висину манијакиса (контоманикиона), периврахиона и преко трбуха пребаченог задњег краја лороса,[70] па увидети да су у питању портрети одрасле владарке и њеног детета, престолонаследника, а не актуелног владара, како је мислио Г. Мије. Изглед инсигнија, ставови портретисаних, као и њихова општа поставка, упућивали би на то да су у питању остаци представа краљице Јелене, Душанове жене, и њеног сина Уроша. Сваку сумњу у такво тумачење отклања Мијеово читање сада уништеног натписа над главом дечаковог портрета. Он се лако разрешава као: ⟨ȣ⟩рошь младь⟨і⟩ к⟨раль⟩. Јасно је, према томе, да су портрети Немањића у Будимљи настали пре Душановог крунисања за цара 16. априла 1346. године, када је Урош добио титулу краља.[71] О томе би на свој начин сведочила и околност да млади Урош у Будимљи у десници држи црвену акакију (свитак), инсигнију својствену портретима српских владара из доба краљевства.[72] Но, terminus ante quem настанка фресака ваљало би померити на јесен 1345, јер је прилично мала вероватноћа да се у будимљанском пределу, због прилично оштре климе, могло сликати фреско-техником у рано пролеће 1346. године. Terminus post quem осликавања егзонартекса Светог Ђорђа у Будимљи одређивала би година проглашавања Уроша за „младог краља“. По свему судећи, Душанов син, рођен 1336/1337. године,[73] добио је титулу „младог краља“ тек негде у касну јесен 1342. или у пролеће 1343.[74] То даље значи да је његов портрет у будимљанској саборној цркви могао бити насликан између раног пролећа 1343. и касне јесени 1345. године. Узраст српског престолонаследника који показује поменути портрет говорио би у прилог претпоставци да је време настанка лика Уроша V било ближе овом другом датуму. Дакле, поред Мијеових, морају се одбацити и погрешно извођени закључци П. Мијовића како је живопис спољашње припрате Ђурђевих ступова завршен у доба српског царства, негде „педесетих година XIV века“, односно 1355. године.[75]

На источном делу северног зида спољашње припрате у Будимљи сачувао се, међутим, фрагмент још једне владарске представе (цртеж 4, слика 13). Он показује

[69] С. Раичевић, *Сликарство Црне Горе у новом вијеку*, Подгорица 1996, 145. За ваљан критички приказ ове књиге cf. С. Петковић, *Неуспела Историја сликарства Црне Горе XV–XVIII века*, Саопштења 29 (1997), 274–277.

[70] За изглед и називе поменутих инсигнија cf. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1996², 80–86; С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994, 35–36; Д. Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“. Две древне и неуобичајене инсигније српских владара у XIV и XV веку*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд–Крушевац 2002, 249–273.

[71] Пошто је Душан, прогласивши се за цара крајем новембра или у децембру 1345. године, задржао за себе и краљевску титулу, сматра се да је његов син Урош носио титулу „младог краља“ све до очевог царског крунисања 1346. Cf. С. Ћирковић, *Краљ у Душановом законику*, ЗРВИ 33 (1994), 156–157; S. Ćirković, *Between Kingdom and Empire: Dušan's State (1346–1355)*, in: *Byzantium and Serbia in the 14th Century*, Athens 1996, 116, 118.

[72] Радојчић, *Портрети*, 85; Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 286–288.

[73] Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Сремски Карловци 1927, бр. 131.

[74] Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион“*, 264, н. 73. Да Урош није носио титулу младог краља 1342. године, сматрала је и М. Ivković, *Ustanova „mladog kralja“ u srednjovekovnoj Srbiji*, Istorijski glasnik 3–4 (1957), 77.

[75] Cf. Мијовић, *Менолог*, 75. За закључак да „фрагмент менолога“ из Ђурђевих ступова потиче „из 1355. године“ cf. idem, *Преглед умјетности Црне Горе*, Београд 1976, 404.

само доњи део лица времешног владара дуге седе браде, која пада преко златног контоманикиона украшеног бисерјем и драгим камењем, и седе косе забачене за леђа. Крај слепоочница владара јасно се виде по два пара необичних сија (препендулија), готово истоветних онима на круни „младога краља“ Уроша. Оне су биле везане за доњу ивицу сада уништеног владарског венца. С обзиром на иконографске детаље овог владарског портрета и чињеницу да се између њега и фигуре краљице Јелене налази простор без фреско-малтера на којем су могле бити насликане две мушке владарске фигуре (цртеж 5), овде је вероватно реч о представи светог краља Уроша II Милутина. Између те представе и фигуре краљице Јелене некада су се морали налазити ликови светог краља Стефана Дечанског и краља Стефана Душана, ондашњег српског суверена. На то да сачуване фрагменте владарског лика треба приписати портрету светог краља Уроша II Милутина указивали би и очувани делови слова натписа који га је пратио (цртеж 4, слика 13).[76] С обзиром на место на којем је сачувано слово „**ш**“, може се закључити да је оно чинило део владаревог имена „**оурошь**“. Због истих разлога треба претпоставити да су остаци слова „**в**“ припадали речи „**всєхь**“, пре него речи „**вьторы**“ или бројној ознаци „·**в̅**·“.[77] Осим тога, Стефан Душан је међу својим прародитељима нарочито често истицао управо прадеду – светог краља Милутина.[78] Сликање његовог лика у развијеном низу портрета Немањића у Будимљи представљало би, зато, сасвим уобичајену појаву. С друге стране, представа Стефана Уроша III Дечанског могла се сасвим лако јавити крај Душановог портрета у низу српских владарских ликова после пролећа 1343. године. Тада је био установљен светитељски култ Стефана Уроша III и у бити је измењен Душанов став према покојном оцу.[79] Сходно томе, овако реконструисана поворка Немањића са северног зида спољашње припрате у Будимљи пружила би још један аргумент, додуше сасвим услован, у прилог изнетом датовању зидног сликарства. Поворка династичких портрета морала је на источном делу северног зида ексонартекса, а вероватно и на северном делу источног зида, укључивати неке старије Душанове претке, попут Уроша I, Стефана Првовенчаног и светога Симеона Немање. У размишљањима о изгледу и развијености поменутог низа портрета никако се не сме губити из вида то да су изнутра видљиве површине бочних зидова спољашње припрате Ђурђевих ступова накнадно сужене ојачањима на која су прислоњени попречни сводови током обнове храма у XVIII веку.[80]

Појава изузетно развијене „хоризонталне лозе“ Немањића упућује на претпоставку да је краљ Душан био ктитор живописа у ексонартексу будимљанске саборне цркве, то јест да је управо по краљевој жељи, или жељи његовог оца, била саграђена спољашња припрата Ђурђевих ступова. Ван немањићких задужбина сличне династичке поворке јављале су се само изузетно,[81] али оне тада нису добијале тако монументалан карактер какав срећемо у Будимљи. Ваља зато скренути пажњу на податак Даниловог ученика да је Стефан Дечански по повратку из изгнанства 1320. године добио од краља Милутина за издржавање управо жупу Будимљу,[82] одакле је вероватно и кренуо у борбу за наслеђе очевог престола. На размишљање о томе да је ексонартекс Ђурђевих ступова владарска задужбина наводила би можда и околност да су највише зоне његових зидова биле покривене сценама Менолога. На основу сачуваних споменика може се закључити, додуше са извесним опрезом, да је та тема у српској средњовековној уметности представљала обележје великих владарских ктиторија (Старо Нагоричино, Свети Никола Орфанос у Солуну, Грачаница, Трескавац, Дечани, Марков манастир, Ресава). Уосталом, као „други ктитори“ цркве у Будимљи Стефан Дечански и Душан само би се надовезали на задужбинарску делатност свога претка Стефана Првослава, „првог ктитора“ и сина великог жупана Тихомира, а синовца светог Симеона Немање.[83] У складу са претпоставком да је ексонартекс Ђурђевих ступова живописан по жељи владара, то јест наручиоца највишег друштвеног ранга, стоје и високе уметничке вредности сачуваних будимљанских фресака.[84]

Стилске особености живописа

О личности архијереја који се налазио на челу Будимљанске епархије у време обнове Ђурђевих ступова из прве половине XIV века оскудни историјски извори не пружају никакав податак. Ако је тај црквени достојанственик, према обичају поштованом у средњовековној Србији, преузео на себе непосредну бригу о осликавању храма у повереном му катедралном седишту и одабрао живописце, онда се може закључити да је у питању био добар познавалац оновремених уметничких прилика. Изузетан ликовни квалитет преосталог живописа у будимљанском ексонартексу пружао би несумњиву потврду о томе. У сваком случају, очекивања ктитора, највероватније самог српског краља Стефана Душана, оствареним избором сликара нису била изневерена. Расветљених тонова, разливених у мелодичним хармонијама „позлаћеног“ окера, пурпура и дубоке плаве боје, будимљанско сликарство је пред очима савременика појало узвишену и одмерену химну Господу. Њен давни ехо слива се и данас, али једва чујно, низ камене завесе зидова Ђурђевих ступова – расцепане, истрвене и потонуле у чађ и прашину. Негдашњи сјај сликарства будимљанске спољашње припрате сада притајено трепери тек са скромних остатака избледелих

---

[76] Приликом првог покушаја утврђивања личности приказаног владара ова слова нису била уочена. Cf. Војводић, *Остаци владарских портрета и датовање фресака ексонартекса Ђурђевих ступова*, 72–73.

[77] За натписе крај представа светог краља Уроша II Милутина cf. М. Кашанин, *Бела Црква Каранска, њена историја, архитектура и живопис*, Старинар, III серија, књ. 4 (1926–1927), 172, Таб. XXVI, 1; *Зидно сликарство манастира Дечана*, 34, 40; Радојчић, *Портрети*, сл. 33–34, Т. VII.

[78] Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића*, 274; С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997, 160, 163–166.

[79] А. Соловјев, *Када је Дечански проглашен за свеца?*, Богословље, год. IV, св. 4 (1924), 284–295; И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења 15 (1983), 38.

[80] За ову обнову cf. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* II, 95, сл. 12 (са старијом литературом).

[81] И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 110.

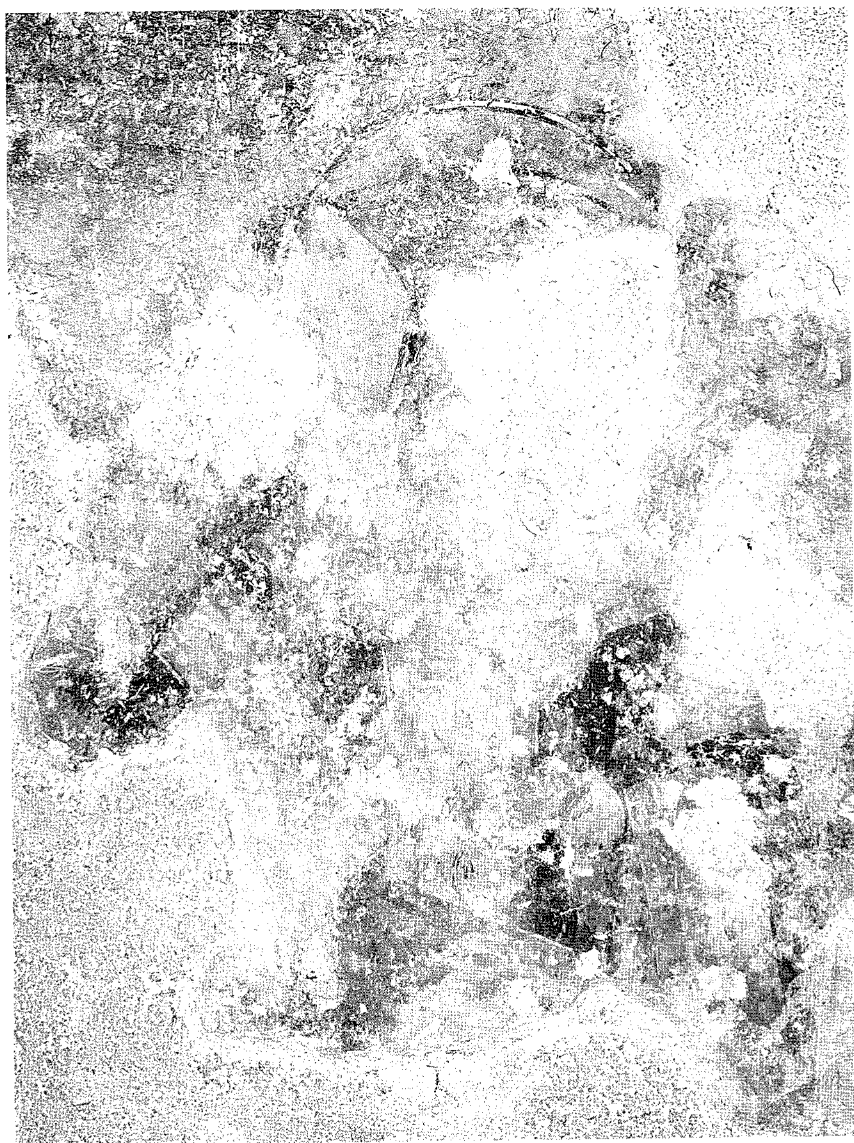
[82] *Данилови настављачи*, Београд 1989, 32; *Историја српског народа* I, Београд 1981, 496.

[83] О првом ктитору Ђурђевих ступова у Будимљи cf. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* II, 88–89 (са старијом литературом).

[84] За разматрање односа уметничких вредности живописа и друштвеног ранга ктитора cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 47–64.

фресака. На основу њих неће моћи да се разреше многа питања о зидном сликарству експонартекса у Будимљи. Но, у духу познавалаца старе уметности ти остаци живописа кадри су да пробуде бар део прикривене лепоте особите, уметнички необично вредне сликарске целине.

У осликавању пространог експонартекса Ђурђевих ступова морао је учествовати већи број искусних и даровитих живописаца, али се о њиховом броју, појединачним схватањима и способностима данас не може засновано судити. Разлике у ликовном приступу које се уочавају између фигура најниже зоне и композиционо сложенијих али по димензијама знатно мањих илустрација менолога сигурно нису плод делатности различитих сликара. Оне су се јавиле као последица решавања разнородних сликарских задатака и представљају опште место византијског зидног сликарства. На менолошким илустрацијама с већим бројем актера мање се трага за минуциозном обрадом инкарната, а више пажње се поклања стварању складних композиционих целина. По правилу, представе будимљанског Календара смештене су у брдовити, једва назначени пејзаж. Првим планом доминирају динамичне, уверљиво приказане сцене мучеништва или ликови стојећих светитеља, док су попрсја потиснута у позадину и провирују иза литица ниских брда (цртеж 1, слике 1, 4, 6). Захваљујући својој узорној цртачкој вештини, сликари у сценама обједињују складно пропорционисане и у простору добро постављене фигуре. Њихове физиономије углавном су блиске класичном канону лепоте, а покрети су сасвим природни и вешто варирани. Тако су џелати приказани у пуном замаху и живом покрету, док светитељи обично заузимају знатно достојанственије и мирније, молитвом утихнуле ставове. У изразима њихових лица и гестовима нема ни трунке грча нити знакова страха (слике 5, 7). Тишина покрета ових страдалника за Христа ипак није ни најмање празна, нити је израз пасивности и немоћи. Ненарушиви духовни мир и радосни тријумф оних који у последњој овоземаљској молитви стоје на прагу бољег и вечног живота намећу се нечујно али и неумитно читавој композицији. Нагласак, дакле, није стављен на натуралистичко приказивање мука, већ на свечану победу мучеништва. Сликари Менолога у будимљанској спољашњој припрати своје надахнуће очевидно су црпли из најбољих класицистичких традиција уметности тзв. зреле ренесансе Палеолога. Они не само да су те традиције веома добро осећали и талентом лако досезали него су морали бити и школовани на делима класицистичке уметности. Познаје се то по вештини којом су цртачки изванредно поставили коња у снажном али елегантном скоку у сцени мучеништва светог Иполита (слика 3). То се јасно види и по њиховом добром познавању анатомије, коју, ако тела мучитеља и мученика нису нага, као када је реч о распетом светитељу (цртеж 1), откривају логично постављени набори хаљина (цртеж 1, слике 5, 6). Волумен фигура убедљиво је дочаран тонском моделацијом. Она се развија од дубоких, тамномрких или тамносивих, готово црних тонова, до ритмично разиграних светлосних рефлекса датих белом бојом. Класицистички дух сликарства виших зона будимљанског експонартекса испољен је свакако и кроз племените колористичке хармоније. Звонка и јасна боја нема овде задатак само да опише



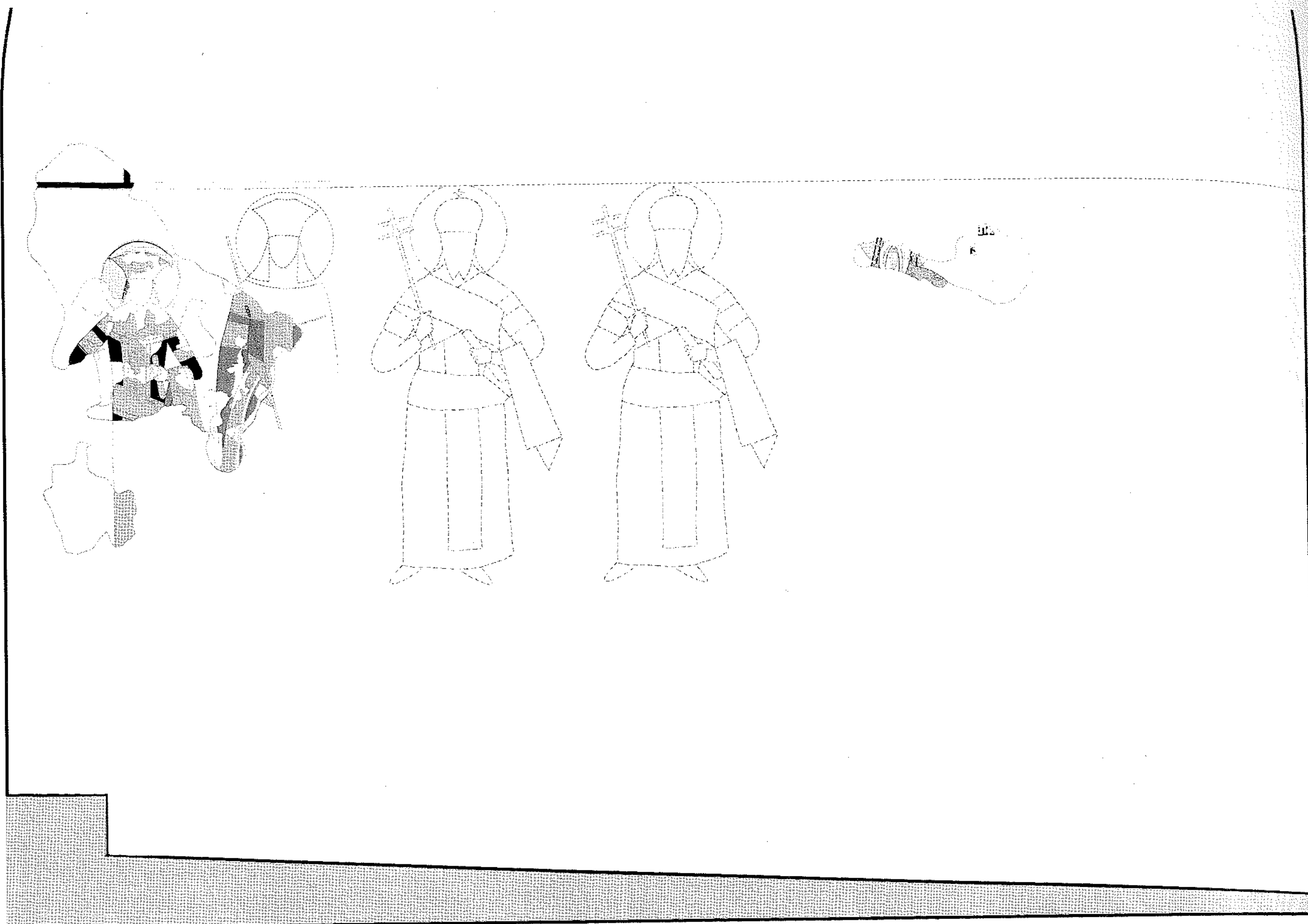
Сл. 12. Остаци портрета младог краља Уроша

Сл. 13. Фрагмент портрета светог краља Стефана Уроша II Милутина (?)

у знатној мери поверена и улога у стварању композиционог устројства слике. Живописци надахнуто сучељавају топле и хладне тонове, односно комплементарне боје, и добро одмеравају њихове односе на свакој од композиција.[85] Палета им је прилично расветљена и богата, а доминирају простудирани односи окера, тамноплаве, пурпура и маслинастозелене, уз вешту употребу неутралних боја

---

[85] Ово композиционо својство боје на представама Менолога у Будимљи, засновано на хармоничном смењивању светлих комплементарних тонова, уочио је још Габријел Мије. Cf. Millet, *Étude sur l'églises de Rascie*, 166.



Цртеж 5. Остаци фресака у најнижој зони северног зида (с делимичном реконструкцијом)

– беле и црне. У временима пред проглашење царства у српским земљама нису деловали сликари с више осећања за колорит од ових будимљанских. Њима је и иначе веома тешко пронаћи сасвим блиске ствараоце на територији државе српског краља Стефана Душана, иако нису напуштали оквире тада актуелних стилских токова. Када су менолошке сцене у питању, могу се уочити извесне сличности са целивајућом иконом из Љубижде код Призрена, насталом средином XIV века.[86] Класицистичка трагања, начин моделовања и дочаравања набора на драперијама, као и типологија младоликих светитеља, приближавају ту икону појединим сценама у Будимљи. Нарочито је упечатљива сличност лика арханђела Гаврила на икони и младоликог мученика у Ђурђевим ступовима (слика 7, илустрација за 19–21. VIII). Обојица имају помало детиња лица с наглашеним јагодицама и подигнутим, готово прћастим носем. Већа цртачка вештина, боље познавање анатомије, инвентивност у компоновању, потпуно другачија палета и неупоредиво развијеније осећање за колорит, међутим, одвајају сасвим јасно будимљанског мајстора од творца иконе из Љубижде.

Повезаност сликарства насталог средином XIV века на територији српских земаља са живописом у ексонартексу Ђурђевих ступова у Будимљи лакше је уочљива на представама стојећих фигура светитеља из најниже зоне. И у том делу будимљанске спољашње припрате фреске су прилично страдале, па су се завршни потези кичицом који су ликовима давали пуну лепоту, јасан израз и духовну присутност сачували само на представама двојице светих монаха – светог Антонија и светог Јоаникија. Нажалост, они и тамо полако бледе и у неповрат ишчезавају. Сликарска обрада ликова стога се боље сагледава на снимцима начињеним пре двадесетак година, непосредно након чишћења будимљанског живописа, него на самим фрескама у ексонартексу. На основу те старије документације и података сачуваних на фресци може се закључити да су будимљански живописци са изузетном сликарском умешношћу и обавештеношћу решавали ликове у најнижој зони. Свети Антоније је представљен као старац са седим брковима и кратком брадом раздељеном у два немирна, усталасана прамена (слика 9). Набораног је чела и истакнутих јагодица. На његовом лицу истиче се широк и меснат нос, са упечатљивим акцентима светлости оствареним „импресионистички" нанетим танким потезима беле боје. Инкарнат је моделован светлијим и тамнијим тоновима окера, док је за основни цртеж коришћена мрка боја. Ње има и у неким сенкама, мада су најсеновитији делови лица обрађени једва уочљивим наносима маслинастозелене боје. На бради, лицу и уснама назиру се трагови пригушеног руменила. Лик другог светог монаха – светог Јоаникија – знатније је оштећен, тако да у инкарнату преовлађује подсликавање (слике 10, 11). Ипак, централне површине релативно су добро сачуване. Светитељ има дугу поседелу браду и танке седе бркове. Његовим издуженим лицем доминира дуг масивни нос, који се при горњем крају „рачва" у посебно наглашене лукове обрва. Још у изразитијем виду него код светог Антонија, лик све-

[86] М. Хаџидакис и Г. Бабић, *Иконе Балканског полуострва и грчких острва (1)*, in: К. Вајцман et al., *Иконе*, Београд 1983, 141, 184–185.

тог Јоаникија обухваћен је наглашеном мрежом светлосних акцената. Она покрива светитељев нос, обрве, браду и бркове. „Импресионистички" треперава и ритмична, та мрежа белих линија не дочарава само пластику лица него значајно суделује у стварању ликовног, односно психичког израза. Стога јој се не може одрећи извесна експресивност. Инкарнат светог Јоаникија првобитно је био светлијег и тамнијег окера, а руменило се и данас задржало на његовој левој образини, уз нос, као и испод уста. У исликавању ликова обојице светих монаха приметно је изузетно осећање за нијансирање у оквиру једног бојеног наноса, што њиховог сликара сврстава у групу најуспешнијих стваралаца из средине XIV столећа.

На први поглед разлике у сликарском третману између светитељских ликова у вишим регистрима и оних у најнижој зони сликарства будимљанске спољашње припрате изгледају прилично изражене. Рекло би се чак да су живописци најниже зоне тежили једном у основи другачијем, заправо знатно живљем и експресивнијем ликовном изразу. Том утиску доприноси и околност да су уметници, држећи се обичаја устаљених у византијском зидном сликарству, другачије пропорционисали светитељске фигуре у најнижој зони цркве. Свети Антоније и свети Јоаникије, тако, имају нешто издуженија и робустнија тела у односу на главу него стојећи светитељи на календарским илустрацијама. Међутим, први утисак о изражености разлика у сликарском приступу између светитељских представа најближих вернику и оних у вишим зонама умногоме вара. Најпре ваља запазити да на менолошким илустрацијама није сачувано у довољној мери ниједно лице старијих светитеља које би типолошки и по начину обраде било упоредиво с ликовима светих монаха. Известан наговештај о томе да су ти ликови били обрађени слично ликовима светог Антонија и светог Јоаникија може се пронаћи само на веома оштећеном попрсју архијереја на представи за 19, 20. или 21. август (слика 6). С друге стране, звонке и једре колористичке хармоније уочене на менолошким илустрацијама налазе јасан одраз на фрагментима историјских портрета на северном зиду ексонартекса или на представи арханђела крај западног улаза у храм. Лако су уочљиве и сличности у стварању наглашене пластике прилично немирних, чак експресивно изломљених или усталасаних набора драперија и на менолошким илустрацијама и у најнижој зони. Такве драперије запажају се, рецимо, на сцени Усековања светог Јасона (7. XI) и Успењу Богородичином (слика 2) у вишим зонама, али и на фрагменту представе светог апостола Петра, односно светог Јоаникија у најнижем појасу живописа. Чини се, због свега тога, да сликарство ексонартекса Ђурђевих ступова у Будимљи треба посматрати као јединствену стилску целину произашлу из уметничког изворника зреле ренесансе Палеолога. Извесне разлике у приступу које се не смеју пренаглашавати, али ни занемарити, довеле су до тога да на представама сликаног календара у први план избију класицистичка схватања, док су у зони стојећих фигура јасније изражене извесне „експресионистичке" тежње, присутне у византијској уметности средином и у другој половини XIV века.

Светитељским ликовима из најниже зоне Ђурђевих ступова у Будимљи најближа ликовна паралела може се пронаћи у сликарству припрате Дечана. Важно је при-

Сл. 14. Дечани, припрата, неидентификовани свети монах на северозападном пиластру, детаљ

метити да је оно окончано 1346/1347, дакле само неколико година након живописања ексонартекса будимљанске саборне цркве.[87] Као упоредни материјал, разуме се, најбоље ће послужити многобројне представе светих монаха у Дечанима. Пажњу би ваљало одмах усредсредити на лик светог Антонија, али је он у маузолеју краља Стефана Дечанског насликан у полупрофилу и без оних ликовних елемената видљивих у Будимљи.[88] Нешто је повољнија ситуација када је у питању представа светог Јоаникија из Дечана. Та представа „типолошки" не одговара будимљанском светом Јоаникију, али је по сликарском третману косе, браде, бркова, боји инкарната, третирању односа светлости и сенке, то јест акцентима светла на носу, у сваком погледу блиска светом Антонију из Будимље.[89] На сличан начин остварени су у Дечанима и ликови светог Теодосија Општежитеља,[90] неидентификованог светог монаха на северозападном пиластру (слика 14)[91] и светог Варлаама (слика 15).[92] Иако су дело истог сликара, од њих се разликују представе светог Јефтимија и светог Павла са Латроса, пошто показују много мирнију моделацију инкарната, иначе истог тона тамнијег

[87] За натпис с годином завршетка осликавања припрате Дечана cf. Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ 20 (1980), 130.

[88] В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941, Pl. XCV, 2 (Петковић).

[89] *Ibid.*, Pl. XCIX. Подаци о бојеном наносу узети са снимака из слајдотеке Ивана М. Ђорђевића.

[90] Према снимку из слајдотеке И. М. Ђорђевића.

[91] Петковић, Бошковић, *Манастир Дечани* II, Pl. CCXVII, и према снимку из слајдотеке И. М. Ђорђевића.

[92] Петковић, Бошковић, *Манастир Дечани* II, Pl. XCI, и према снимку из слајдотеке И. М. Ђорђевића.

Сл. 15. Дечани, припрата, свети Варлаам, детаљ

Сл. 16. Липљан, Богородичина црква, свети Власије, детаљ

окера.[93] Према томе, ликови свих поменутих светитеља у Дечанима решени су углавном тонски, да би у неким примерима кроз светлосне акценте била наглашена „експресија" потеза и покрета. У Будимљи је, међутим, моделација оживљена додавањем руменила, а то још једном показује да је сликар Ђурђевих ступова имао изоштрено осећање за колористичке ефекте. С друге стране, будимљански сликари избегли су утисак робустности, па и карикатуралности, присутан на представама светих монаха у Дечанима. Класицистичко образовање тих живописаца и њихово осећање мере допринели су томе да ликови светих Антонија и Јоаникија у Будимљи, иако насликани са доста плаховитости и „импресионистичког" духа, задрже онај утисак достојанства и узвишености остварен на представама мученика у менолошким илустрацијама. Гледано из тог угла, сме се рећи да је живопис будимљанског есонартекса био најсадржајнији у ликовном изразу у српском зидном сликарству средине XIV века. Мера која је у Будимљи омогућила особен и врло успео спој класицистичког и изражајног биће нарушена у неким познијим споменицима. „Експресионистички" стилски прилаз добиће потпуну превагу у сликарству Богородичине цркве у Липљану (средина XIV века) (слика 16),[94] или у Марковом манастиру (1376/1377),[95] да би се покушаји поновног уравнотежења тог „експресивног" сликарског приступа, кроз његово обједињавање са класицистичким токовима зреле ренесансе Палеолога, јавили у Раваници (око 1380) (слика 17)[96] и Андреашу (1388/1389).[97]

Чини нам се, након свих спроведених разматрања, да остаци зидног сликарства у есонартексу цркве Светог Ђорђа у Будимљи представљају прилично важан споменик за разумевање уметничких токова у српској држави средином XIV века и касније. Њихов значај утолико је већи што оне још једном упозоравају на богатство решења и разноглсасје унутар стилских оквира у којима се кретала сликарска уметност у време пред проглашење српског царства. Међутим, особиту пажњу заслужује изузетно висок квалитет живописа будимљанске спољашње припрате. Тај живопис је, по свему судећи, био на нешто вишем уметничком нивоу од зидног сликарства Матеича и дечанске припрате, а према ономе што се на основу скромних фрагмената може закључити, сасвим је могуће да је надилазио и фреске маузолеја цара Душана – Светих арханђела код Призрена.[98] Вредније од њега било је можда једино сликарство великог класицисте који је осликао Успење Богородичино, делове Страшног суда и сцене Дела апостолских у наосу Дечана.[99] Узевши у обзир само најзначајније српске владарске задужбине, зауставићемо се са поређењима како бисмо скренули пажњу на околност да се један сликарски споменик изузетних уметничких вредности појавио у доба краља Стефана Душана на територији старих рашких земаља. Та чињеница наводи нас на преиспитивање раније изнетих закључака да су споменици настајали у Душаново време „на подручју сливова Ибра, Лима и Мораве живели у сенци величине

---

[93] Петковић, Бошковић, *Манастир Дечани* II, Pl. XCV, XCIX. Анализа бојеног наноса према снимку из слајдотеке И. М. Ђорђевића.

[94] Ликови светог Власија и других архијереја. Cf. Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 90 (свети Власије). За датовање живописа cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 55–56, 152.

[95] Cf. Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 89 (свети Власије); Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11 (1980), сл. 2 (свети Атанасије Велики), etc.

[96] Лик светог Спиридона и неких других светитеља (према снимку из слајдотеке И. М. Ђорђевића).

[97] J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, Taf. Ia (свети Петар), IIb (свети Јован Богослов), IIIa (свети Марко), Abb. 101 (свети Андреја).

[98] Остаци фресака из Светих арханђела код Призрена, нажалост, не представљају грађу на основу које се може вршити права стилска анализа. О тим фрагментима cf. З. Расолкоска-Николовска, *Фрагменти фресака Душанове задужбине Светих арханђела код Призрена*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, 389–398.

[99] Cf. *Зидно сликарство манастира Дечана* (табле у боји на почетку књиге); Ђурић, *Византијске фреске*, Т. XXXVI–XXXVII.

оне епохе у којој се средиште земље налазило у Рашкој" и да је њихова уметност „остајала много вернија традицији".[100] Изречено је чак мишљење да „ни сам владар није био кадар у уметничким приликама старе Рашке да се издигне изнад просека".[101] Сликарство ексонартекса Ђурђевих ступова у Будимљи јасно показује да су на рашкој територији и пред проглашење српског царства деловали веома образовани и даровити сликари, укључени у најнапредније токове православне уметности свога времена. Одакле су они по позиву будимљанског епископа и ктитора, вероватно самог краља, дошли у Полимље – за сада није могуће са сигурношћу утврдити.[102] Ипак, сва је прилика да су ти образовани живописци поникли у неком од значајнијих уметничких центара на југоистоку Балкана.

* * *

Показујући само део своје некадашње лепоте и значаја, остаци сликарства у спољашњој припрати цркве Светог Ђорђа у Будимљи откривају нам се као неоправдано запостављен и на рубове научних интересовања потиснут споменик. Нема сумње да повест коју су ове фреске кадре да испричају може умногоме помоћи разумевању развоја зидног сликарства у српској држави средином XIV столећа. Камена зидна платна древне саборне цркве, међутим, чувају још многе тајне. Сонде отваране у зидовима дограђеним у XVIII веку показале су да се иза конструкција познијих сводова и њихових носача налази још остатака средњовековног фреско-сликарства. Постоји стога сасвим основана нада да ће једнога дана, када се архитектури припрате буде враћао првобитни лик, светлост поново угледати и сада потпуно недоступни делови старог живописа.[103] С обзиром на то да површине средњовековних зидова прекривене каснијим доградњама нису мале, могуће је да ће се знања о сликарству Ђурђевих ступова код Берана тада знатније употпунити, а да ће сам споменик још једном добити на историјско-уметничкој важности.

Сл. 17. Раваница, свети Спиридон, детаљ

[100] Ђурић, *Византијске фреске*, 62.

[101] *Ibid.*, 63.

[102] П. Мијовић (*Преглед умјетности Црне Горе*, 404) и О. Pe[rović] (*Crna Gora*, in: *Likovna enciklopedija Jugoslavije* I, 243) сликарство Ђурђевих ступова „код Иванграда" потпуно произвољно приписују „которској школи".

[103] Cf. Millet, *Étude sur l'églises de Rascie*, 165; Мијовић, *Менолог*, 65; Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* II, 95.

The Wall Painting in the Outer Narthex of *Djurdjevi Stupovi* (Church of St. George) in Budimlja, near Berane

Ivan Djordjević i Dragan Vojvodić

Altered by repairs and largely concealed by later additions, the walls of the *exonarthex* in the cathedral church of St. George near Berane (Vasojevići), now reveal very little of their earlier fresco decoration. There was the developed cycle of a frescoed menology depicted in the higher zones of the walls, whereas in the lowest zone were the images of saints, archangels and the portraits of rulers. Judging by analogies that can be established with similar Serbian monuments of that epoch, the vault probably depicted the Ecumenical Councils.

The remains of the illustrated calendar were preserved at the top of the eastern and in the second zone of the southern walls of the *exonarthex* of the Church of St. George. According to the results of an iconographic analysis and reading the traces of inscriptions on the eastern wall, with a fair degree of reliability one may recognise illustrations of the martyrdom of St. Jason (7. XI), the Assembly of the Archangels (8. XI), the Beheading of St. Alexander of Salonica (9. XI), the Death of St. Anthony of Syria (9. XI), the busts of the Blessed Mathrona of Constantinople and St.

John Kolobus (the Dwarf) (9. XI), as well as the figures of the holy apostles – the bishops, Olympos, Herastos, Quartus, Irodion, Sosipater and Tercias (10. XI) (drawing 1, fig. 1). It is impossible, definitively, to identify the other calendar illustrations on this wall. The singular iconography in the calendar presentations on the southern wall allows us to conclude, more or less reliably, that they illustrate the Beheading of St. Euplos (11. VIII), the Death of St. Hyppolitos (13. VIII), who, according to the hagiography, was condemned to death by being dragged by a wild horse (fig. 3), St. Markellus of Apameia (14. VIII), the Dormition of the Mother of God (15. VIII) (fig. 2), the Beheading of St. Diomedes of Tarsus (16. VIII), the Beheading of St. Juliana (17. VIII) (fig. 5), etc. Based on the height of the fields that were well preserved and the position of the reliably identified illustrations, as well as the original height of the ceilings, one may conclude that five zones of frescoes were devoted to the painted calendar in the Church of St. George. They girded the walls beneath the original vaults. Since the presentations of the second decade of August were depicted in the lowest zone of the menological cycle on the southern wall, where they follow one after the other from left to right, it is clear that space must have been provided on the western wall for the illustrations of the last days of this month. This supplies us with evidence of the circular course of the menology, that in fact the calendar illustrations were arranged in a sequence, moving from one wall to the other. The menology, therefore, began with the month of September in the highest zone of the walls and descended in a circle to just above the lowest zone, which was reserved for the images of standing saints.

In the lowest zone of frescoes, only a few presentations have survived. On the southern wall were images of the holy monks, among whom, today, we are able to distinguish the figures of St. Anthony the Great and St. Ioannikios (figs. 9–11), whereas next to the southern entrance of the exonarthex, we can make out the traces of presentations of the holy apostles, Peter and Paul. The archangels were depicted around the main entrance, on the western wall. The presentation of only one of them (Michael?) has been preserved, with his fiery sword in one, and a scroll in the other hand, positioned near the northern doorpost (drawing 2). The northern wall of the *exonarthex* was adorned with a representative gallery of the portraits of the Serbian rulers. Only parts of the figure of a boy – the crown prince – and his mother, are left on the western section of the wall (drawing 3, fig. 12). Since Gabriel Millet was able to read the name "Uroš" and the title "the Young King" beside the boy's portrait, it is clear that here, we are dealing with a presentation of the son of the Serbian king, Stefan Dušan (1331–1346). On the basis of the crown prince's title, the creation of the portraits and the entire mural painting can now be attributed more accurately to the period between the spring of 1343 and the autumn of 1345. On the eastern section of the wall is part of the face of a grey-bearded ruler (drawing 4, fig. 13), who has been identified as the holy king, Uroš II Milutin (1281–1321). Two rulers may have been portrayed between him and the previously described traces of portraits, probably King Dušan and his father, the holy king, Stefan Dečanski (1321–1331) (drawing 5). This gallery of portraits undoubtedly continued eastwards, behind the image of King Milutin, with images of the earlier members of the dynasty. The appearance of such a developed "horizontal tree" of the Nemanjić dynasty in the *exonarthex* of the cathedral church of the Budimlja diocese, in addition to some other elements, supports the assumption that the erection and painting of this part of the church was financed by the Serbian ruler at that time, King Dušan.

The frescoes of the Church of St. George in Budimlja are quite distinct for their superb artistic values. They were produced by painters with a refined sense for a fairly bright harmony of complementary colours. Thanks to their exempliary draughtsmanship, in the scenes they bring together well-proportioned and spatially well-positioned figures (drawing 1, figs. 1–7). The faces of the saints mainly correspond to the classic canon of beauty, and the movements of all the figures are quite natural and skilfully varied. The illustrations of the menology fully express the classicist interpretation and education of the painters. The presentations of the holy monks in the lowest zone demonstrate the tendency of these iconographers towards a more complex treatment of the images, which are encompassed by an accentuated network of light effects (figs. 8–11). These touch the saints' noses, eyebrows, and the unruly strands of their beards and moustaches. "Impressionistically" vibrant and rhythmic, this network of white lines not only conveys the facial structure, but also contributes significantly to creating a visual, that is to say, emotional expression. Therefore, one cannot deny that the faces have a certain expressiveness. With this quality, the painting of the exonarthex in Budimlja approaches the so-called expressionistic style that is well known in some contemporary monuments, such as the narthex of Dečani and the Church of the Mother of God in Lipljan (figs. 14–16). The presentations of the monks in the Church of St. George, nevertheless, demonstrate a more moderate and noble variant of this "expressionistic" approach in Serbian painting. Contrary to the earlier opinion, the fine quality of the wall painting in Budimlja reveals to us that in the time just before the proclamation of the Serbian empire, highly gifted and educated painters also worked in the area of Old Rascia, who were well-versed in the most progressive artistic tendencies of their times.

Ктиторска композиција и ново датовање живописа у цркви Свете Богородице у Матеичу

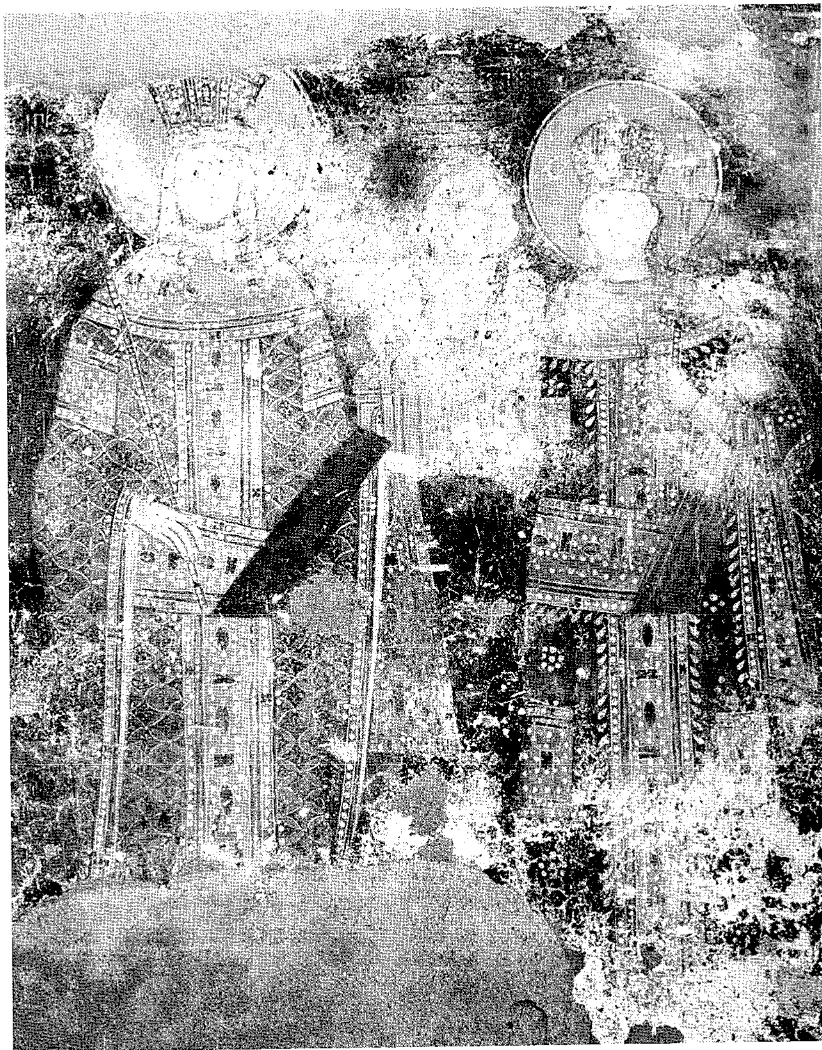
Елизабета Димитрова

UDK 75.052.041.5.033.2(497.7 Mateič)"13"

У чланку се указује на особености ктиторске композиције у цркви Свете Богородице у Матеичу и разматрају њена иконографска концепција и идеолошко значење. Композиција је решена у виду својеврсног Деизиса. Поред представа чланова владајуће породице из династије Немањића и њихових светитеља заштитника, у том Деизису препознат је и портрет српског патријарха Јоаникија, што је пружило могућност прецизнијег датовања живописа цркве. Узимајући у обзир појаву патријарховог лика, затим изглед Урошевог ктиторског портрета, односно његове представе у Лози српских, грчких и бугарских владара, аутор чланка даје прилог датовању зидног сликарства цркве, смештајући настанак живописа у време између 1348. и 1352. године.

Зидно сликарство цркве Свете Богородице у Матеичу, недалеко од Куманова, представља једну од највећих фреско-целина XIV века на територији Балкана. Богатством сачуваног живописа, разноврсном тематиком илустрованом у многобројним циклусима, специфичним иконографским решењима и новим стилским језиком Богородичина црква у Матеичу, задужбина царице Јелене и краља Уроша, сврстава се у ред најзначајнијих византијских споменика из средине XIV века. У оквиру сликане декорације цркве сачувала се и једна од најкомплекснијих ктиторских композиција из касновизантијског периода, насликана на пространим површинама јужног и источног зида наоса (цртеж 1). У источном делу наоса, у првој зони јужног зида, налазе се представе ктитора у фронталним ставовима.[1] На левој страни приказани су ликови царице Јелене и младог Уроша који између себе држе модел храма (слика 1). Модел грађевине веома је оштећен, али се види да представља северну страну храма с пет кубета. Ктитори приносе модел цркве Богородици Одигитрији, представљеној у виду монументалне фреско-иконе у ниши на јужном делу источног зида храма, изнад улаза у ђаконикон (слика 2). Изнад Богородичине представе, на правоугаоној површини која је данас захваћена оштећењем, приказан је серафим. Поред царице Јелене и њеног сина Уроша, у ктиторској композицији насликана је и фигура цара Стефана Душана.

Лик царице Јелене прилично је оштећен.[2] На владаркином лицу још су видљива малена уста, правилно обликован нос и пунији образи. Одевена је у царску хаљину тамноцрвене боје, с лоросом чији је крај пребачен преко њене леве руке. Лорос, нарамник и периврахиони



Сл. 1. Ктиторска композиција – царица Јелена и краљ Урош

богато су украшени везом и бисерима. Одећа од црвене тканине декорисана је орнаментом у облику ромба у коме се налази стилизована форма љиљана. На царичиној

[1] Н. Л. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности 2. Црква Свете Богородице – Матеич*, Гласник Скопског научног друштва 7–8 (1930), 109, сл. 6; idem, *Портреты королей ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, Byzantinoslavica II/1 (1930), 90–91; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 59; V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge* II, Beograd 1934, 48; idem, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 185, сл. 543, 544; Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 51; С. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, Београд 1994, 59.

[2] В. Петковић је погрешно идентификовао тај портрет с ликом Урошеве жене, cf. Petković, *La peinture serbe*, 48.

Сл. 2. Ктиторска композиција – Богородица Одигитрија

Сл. 3. Ктиторска композиција – цар Душан

глави је висока круна украшена бисерима која се шири у горњем делу. Испод круне се, с обе стране, спушта повез од меке тканине и пада на царичина рамена. Због отпадања пигмента боја Јелениног превеза данас је бела, али се примећују трагови сивоплаве боје који говоре у прилог претпоставци да је то можда била оригинална боја царичиног превеза. У десној руци царица држи дугачак крст украшен низом бисера. Начин представљања царице Јелене, њен костим и инсигније припадају уобичајеном обрасцу приказивања лика те владарке у оквиру ктиторских представа. Једино је „бели" превез који се царици спушта с главе и пада на њена рамена необичан у односу на дотадашње приказивање Јелениног лика. Тумачен је као типична ознака њеног удовичког статуса.[3] Слични велови, међутим, постоје и на портретима других средњовековних владарки које у време портретисања нису биле удовице.[4] С десне стране Јелениног лика примећују се трагови натписа који је некад пратио њену ктиторску представу и који је, како се може закључити према скромним траговима, био исписан у више редова. Сачувана слова „**импє**" из првог реда и „**а**" из другог, нажалост, нису довољна да би се схватили смисао и садржај овог натписа.

Лице Уроша, представљеног десно од царице Јелене, такође је настрадало, али се види да је приказан као веома млад. Његово лице има правилан, овалан облик, а у пределу браде благо се сужава. Од карактеристика лика добро су видљиви правилно обликован, дугачак нос и малена уста. Урошева фигура нешто је нижа од царичине, а тело виткије од њене стамене фигуре. Урош има тамни сакос с лоросом пребаченим преко леве руке. Манијак, лорос и периврахиони богато су украшени бисером. На глави му је круна куполастог облика. У левој руци држи дугачак крст с осам кракова, украшен бисером.

Западно од Јелене и Уроша, на површини источног пиластра на јужном зиду, насликана је монументална фигура цара Душана (слика 3). Његово лице је доста широко, с дугим правилним носем, малим устима и краћом смеђом брадом. На глави му је висока куполаста круна с препендулијама. Испод круне виде се праменови смеђе косе који се иза ушију спуштају на царева рамена. Цар је одевен у сакос са лоросом који је пребачен преко његове леве руке. У десној руци држи дугачак крст, а у левој му је завијени свитак. Лик цара Душана уоквирен је нимбом, као и ликови његове жене и сина.

Портрети владарске породице у матеичкој ктиторској композицији, према начину приказивања и карактеристикама саме групе, могу се упоредити с ликовима у ктиторским представама изведеним у споменицима који су хронолошки блиски матеичкој цркви. Ктиторски портрети на јужном зиду наоса у Матеичу одговарају ликовима владарске породице представљеним у нартексу

[3] Окуњев, *Грађа за историју српске уметности*, 109; idem, *Портреты королей ктиторовъ*, 91; Радојчић, *op. cit.*, 59; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 70.

[4] Ковачевић, *op. cit.*, 51.

Цртеж 1. Ктиторска композиција

Сопоћана (1342–1345),[5] Љуботену (1344–1345),[6] Дечанима (1346–1347)[7] и Леснову (1349).[8] Разлика постоји само када су у питању представе Уроша, који је у поменутим ансамблима приказан у дечачкој доби (осим у Љуботену), док је у Матеичу насликан у нешто старијем узрасту, као момак од око петнаестак година. Урош као савладар носи инсигније и одећу подобну владарским, исто као у Полошком (1343–1345),[9] Љуботену (1344–1345)[10] и јужном параклису Дечана (до јесени 1343).[11] Савладарски статус Душана и Уроша у Матеичу истакнут је затвореном куполном стемом коју носе оба владара – као и на портретима у Сопоћанима (1342–1345),[12] Полошком (1343–1345),[13] Љуботену (1344–1345),[14] у апсиди и на западном зиду јужног параклиса Дечана (до јесени 1343) и дечанској припрати (1346–1347).[15] Једина разлика између Душановог портрета у Матеичу и његових ранијих портрета јесте облик његовог лороса. У Матеичу је та инсигнија у виду две траке везане за манијакис, као у Љуботену (1344–1345)[16] и Светом Николи Болничком (1345),[17] док је на портретима у другим споменицима Душан приказан с укрштеним лоросом. За разлику од њега, на неким од тих ранијих портрета престолонаследник Урош носи једноставнији лорос, привезан за манијакис, као у Матеичу.[18]

Када је реч о распореду фигура ктиторске породице цара Душана, истраживачи су приметили да је, док је још био мали, Урош редовно сликан између својих родитеља, као што показују примери из Беле цркве каранске (1340–1342)[19] и Добруна (1343).[20] Тако је и на представи Душанове породице у оквиру Акатиста у капели Светог Николе у Дечанима (1343),[21] ктиторској представи у Сопоћанима (1342–1345)[22] и Полошком (1343–1345).[23] Касније је Душан најчешће сликан у средини, између жене и сина Уроша. Тако је у Љуботену (1344–1345),[24] Дечанима (1346–1347),[25] Леснову (1349).[26] Приказивање краља Уроша старијег него што је заиста био у време сликања – у цркви Светог Николе Болничког (1345),[27] Љуботену[28] и Светом Димитрију у Пећкој патријаршији (1345)[29] – показује да је иконографија владарске композиције умногоме зависила од историјског тренутка и да је често била одраз друштвених и историјских прилика.[30] Распоредом личности владарске породице у Матеичу је наглашена ктиторска улога царице Јелене и младог Уроша, истакнута и представом модела храма који они држе између себе.

У првој зони на јужном делу источног зида наоса, северно од нише с представом Богородице Одигитрије као патрона храма, приказане су две фигуре (слика 4). На левој страни, уз северни руб зида, насликан је Јован Претеча.[31] Аскетског лица, дуге смеђе косе, обучен је у плаву одећу кратких рукава, а преко левог рамена пребачен му је огртач окер боје. Према карактеристикама лика, матеичка представа Јована Претече сасвим је у складу с канонима византијског иконографског језика.[32] Креститељ је целом фигуром окренут

---

[5] Окуневъ, *op. cit.*, 89; Радојчић, *op. cit.*, 55; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991, 51, сл. 24.

[6] Радојчић, *op. cit.*, 56; З. Расолкоска-Николовска, *О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације*, Зограф 17 (1986), 45, сл. 3.

[7] Окуневъ, *op. cit.*, 89–90; Радојчић, *op. cit.*, 54; Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 288–289, сл. 8.

[8] Окуневъ, *op. cit.*, 90–91; Радојчић, *op. cit.*, 55–56; С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 167–169, сл. 78.

[9] Ц. Грозданов – Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком II*, Зограф 15 (1984), сл. 1, 4.

[10] Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, сл. 1–7.

[11] Војводић, *op. cit.*, 267.

[12] Ђурић, *op. cit.*, сл. 24.

[13] Грозданов–Ћорнаков, *op. cit.*, сл. 1, 4.

[14] Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, сл. 1–7.

[15] Војводић, *op. cit.*, 267.

[16] Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, 48.

[17] Ц. Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 56–57.

[18] Војводић, *op. cit.*, 288–291, сл. 8 (и о другим споменицима).

[19] Г. Бабић, *Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској*, Зограф 2 (1967), 18–19, црт. 2.

[20] З. Кајмаковић, *Живопис у Добруну*, Старинар 13–14 (1962–1963), 251–260, сл. 1–3.

[21] В. Р. Петковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941, 46, Pl. CCXLIX; Г. Бабић, *Богородичин Акатист*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд 1995, 157–158, сл. 13.

[22] Радојчић, *op. cit.*, 55; Ђурић, *op. cit.*, 89, 139.

[23] Грозданов–Ћорнаков, *op. cit.*, 88, сл. 1.

[24] Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, сл. 1.

[25] Радојчић, *op. cit.*, 54–55; Војводић, *op. cit.*, 285, сл. 8.

[26] Радојчић, *op. cit.*, 56, т. XVII, сл. 25; Габелић, *op. cit.*, 167.

[27] Ц. Грозданов, *Средњовековна уметност Охрида*, Зборник за ликовне уметности 2 (1966), 21–214, сл. 6; idem, *Охридското ѕидно сликарство од XIV век*, 57, сл. 7.

[28] Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, 48.

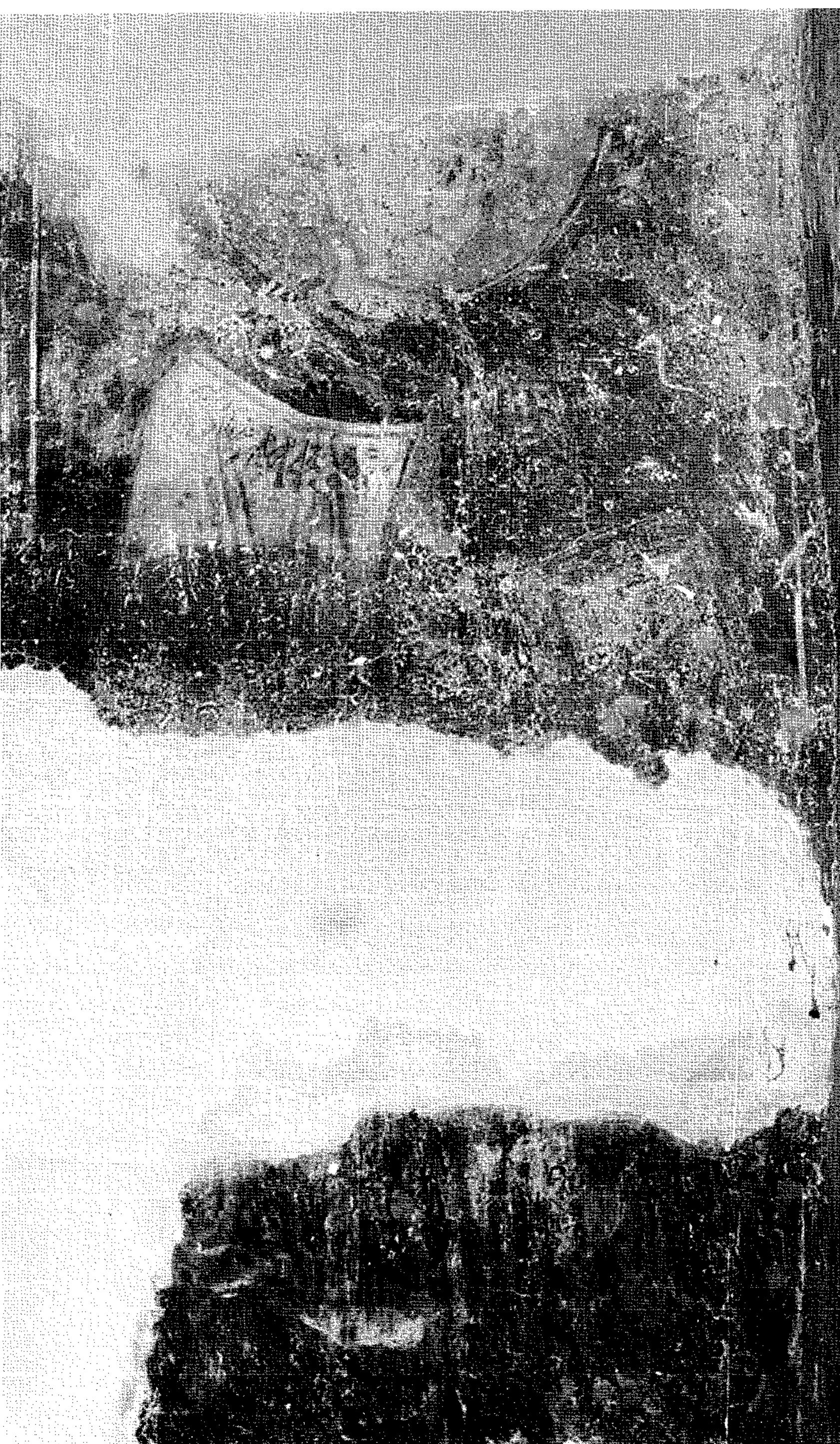
[29] Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, Зборник радова Византолошког института 20 (1981), 122; В. Ј. Ђурић – С. Ћирковић – В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, сл. 130.

[30] В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности 4 (1969), 76–87; idem, *Византијске фреске у Југославији*, 67.

[31] Окуњев, *Грађа за историју српске уметности*, 112, сх. I и II, 62.

[32] E. D. Sdrakas, *Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens*, München 1943, 27–38.

Сл. 4. Ктиторска композиција – свети Јован Претеча и патријарх Јоаникије



Сл. 5. Ктиторска композиција – свети Стефан

према ниши с представом Богородице Одигитрије, а десна рука му је подигнута у карактеристичном гесту благослова. Његов лик појављује се и у оквиру ктиторских композиција у другим споменицима из Душановог времена као елемент деизисног решења иконографије владарских портрета.[33]

Јужно од фигуре Јована Претече представљена је фигура архијереја у полиставриону с плавим крстовима и омофору с црвеним крстовима. Лик му је веома оштећен, тако да се виде једино контуре лица и косе и дуга риђа брада. Обе руке су му подигнуте ка представи Богородице којој се моли. Поред његовог лица је остатак натписа: патр⟨.⟩а⟨..⟩ іѡан⟨...⟩. Полазећи од сачуваних слова натписа, као и на основу традиције у приказивању ктиторских заслуга у српским споменицима из тог периода, сматрамо да је то представа тадашњег суверена духовне сфере Царства, патријарха Српске православне цркве Јоаникија.[34] Сликање српског црквеног поглавара поред владарске породице изражава идеју јединства световне и црквене власти, на чему се око средине XIV века нарочито инсистирало. Тако и портрети црквених личности и владарске породице насликани у северозападном делу припрате манастира Дечана (1346–1347) чине јединствену идејну целину.[35] Портрети световног и духовног владара Србије насликани су и у сопоћанском егзонартексу (1342–1345),[36] као и у цркви Светог Димитрија у Пећи (1345).[37]

Јужно од нише с представом Богородице Одигитрије, на јужном делу источног зида наоса, приказана је фигура ђакона у белом стихару с црвеним ораром; ђакон у левој руци држи затворену књигу (слика 5). Лик и већи део фигуре оштећени су. Нема сумње, међутим, да у лику тог ђакона треба препознати светог Стефана Првомученика, који је, у оквиру ктиторске композиције, био окренут према ликовима царске породице, највероватније чинећи гест благослова или препоруке.[38] Лик светог Стефана био је још у Богородичиној цркви у Студеници (1208–1209) насликан у оквиру живописа олтарске преграде, а тај светитељ је касније остао заштитник владара из лозе Немањића, који су поред својих имена носили и његово.[39] Значајна улога Првомученика и његова велика моћ заштитништва наглашени су у литургијским текстовима из раних времена у којима се свештеници моле за посредништво Богородице, арханђела, Јована Претече и светог Стефана.[40] О великом поштовању култа тог светитеља на територији српске средњовековне државе говоре многобројне његове представе у оквиру фреско-ансамбала у црквама XIII и XIV века.[41]

---

[33] Расолкоска-Николовска, *op. cit.*, 49.

[34] Исту претпоставку износи и Д. Војводић, *op. cit.*, 294; С. Радојчић је повезао тај портрет с ликом скопског митрополита Јована, cf. С. Радојчић, *Старине црквеног музеја у Скопљу*, Скопље 1941, 16; С. Цветковски такође сматра да је на овом месту приказан Јован, митрополит скопски, cf. С. Цветковски, *За ктиторската композиција од Матејче*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет 23 (49) (1996), 533.

[35] Војводић, *op. cit.*, 293.

[36] Ђурић, *Сопоћани*, 160.

[37] В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству и њихове књижевне паралеле II*, Зборник радова Византолошког института 10 (1967), 144; Ђурић–Ћирковић–Кораћ, *op. cit.*, 205, сл. 130.

[38] Петковић, *Преглед*, 185; Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 546–547, сл. 2.

[39] Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, Зборник за ликовне уметности 11 (1975), 21.

[40] *Ibid.*, 22.

[41] Војводић, *op. cit.*, 544–545.

у Душаново време поштовање култа светог Стефана потврђено је местом његове представе у оквиру сликаних декорација манастира Дечана (1346–1347)[42] и Григоријеве галерије у Светој Софији у Охриду (око 1350).[43] Матеичка варијанта Стефановог лика – с ознакама првомученика и ђакона – налази своју аналогију у представама тог светитеља у Сопоћанима (1342–1345), као и на реверсима печата свих српских владара из династије Немањића.[44]

На северном делу источног зида матеичког храма, северно од улаза који води у протезис, приказан је монах Макарије[45] у тамноцрвеној монашкој одећи, с тамноплавом кукуљицом на глави (слика 6). Лице му је аскетско, широког чела, са седим брковима и дугом седом брадом. Окренут је према вратима протезиса, руку подигнутих испред себе. С леве стране монахове главе види се натпис: **игѹмен**. Десно од његовог лика чита се: **ха макариа**. Испод руку монаха сачувано је слово „м".[46] Јужно од улаза у протезис налази се тешко оштећена представа светитеља (слика 7). Види се да је он био обучен у полиставрион, као и да је имао смеђу косу и краћу смеђу браду. Десна рука му је подигнута у знак благослова. У простору изнад врата која из наоса воде у протезис приказано је попрсје арханђела Михаила.[47] С обзиром на место које заузима у оквиру сложене иконографије ктиторске композиције, та представа је пандан фреско-икони Богородице Одигитрије, насликаној изнад улаза у ђаконикон. Чини се да монах Макарије, приказан руку подигнутих према арханђеловој представи, и светитељ у архијерејском орнату, насликан с друге стране улаза у протезис, упућују молитву предводнику небеске војске. Имајући на уму и свечано место представе арханђела Михаила у самој олтарској апсиди цркве, помишљамо да је овде можда реч о лику арханђела Михаила као патрона старог игумана, на шта упућује и слово „м" исписано поред његове руке, које је и почетно слово његовог монашког имена.

У другој зони на јужном зиду наоса, у великој ниши изнад јужних врата храма, насликано је монументално попрсје Христа, које заузима и половину површине треће зоне[48] (слика 8). Христос је одевен у црвени хитон са жутим клавусима и плави химатион пребачен преко левог рамена. Десном руком благосиља, док у левој држи отворену књигу с текстом из Јовановог јеванђеља (10, 9–10): **„азь iес(ь)мь дв(е)рь мно⟨ю⟩ а[щ]ектовнидет⟨ьспасетсаи внидеть⟩иизыдет⟨ь ипажить⟩ѡбращетьтать⟨не⟩приходить"**. Тај цитат исписан на књизи Христа Пантократора има аналогију у тексту исписаном на јеванђељу Христа Пантократора на монументалној фреско-икони насликаној изнад улаза који из припрате води у наос дечанске цркве (1346–1347).[49] Стихови Јовановог јеванђеља исписани као пратећи текст Христове представе у ствари су метафора о небеским вратима као циљу верника. Држећи у рукама књигу с поменутим цитатом, Христос Пантократор, приказан у надљудским димензијама изнад врата која воде у храм, смртном човеку дарује наду у вечни живот и отвара му врата вечнога царства кроз цркву као симбол небеског дома Божјег. У њој Спаситељ људи нуди верницима кроз евхаристију своје тело да би се створила заједница у којој васкрсли Христос постаје једно са свим својим следбеницима. У контексту ктиторске композиције, уклопљене у оквир сложеног деизисног решења представљеног у источном делу храма, тај текст на Пантократоровој књизи употпуњује идеју о небеском царству обећаном хришћанима.

Сл. 6. Ктиторска композиција – игуман Макарије

У оквиру веома снажне византијске традиције која се односила на избор и распоред тема на олтарској прегради и суседним зидовима, нарочито у периоду Палеолога, поштовала се већ успостављена формула илустровања теме заступништва која је подразумевала ликове деизисне тријаде и многопоштованих светитеља као посредника у молитви за божанску заштиту ктитора и њихових породица. О томе говоре примери из сликарства касног XIII и прве половине XIV века, као и каснији, који показују да је у програму сликане декорације олтарске преграде била увек уметничким језиком исказана идеја о спасу ктитора кроз молитву и дар упућен патрону или одређеном заштитнику ктиторске породице.[50] У том контексту, и у Матеичу, као и у другим споменицима, сложена ктиторска композиција насликана је на јужном зиду наоса, али и на северном и јужном делу источног зида наоса, који се могао сматрати делом олтарске преграде. Фреско-икона Богородице, која

[42] *Ibid.*, 546.

[43] Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство од XIV век*, 83.

[44] Војводић, *op. cit.*, 548.

[45] Окуњев, *op. cit.*, 113, сл. 17, 18, сх. III, 207; Petković, *La peinture serbe*, 48; idem, *Преглед*, 185, сл. 545; G. Millet – T. Velmans, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie* IV, Paris 1969, XXI.

[46] Према Окуњеву, почетак речи „**молениie**", cf. Окуњев, *op. cit.*, 113.

[47] *Ibid.*; Петковић, *op. cit.*, сл. 545.

[48] Окуњев, *op. cit.*, 111, сл. 7, 9, сх. I, 77; Petković, *La peinture serbe*, 48; idem, *Преглед*, 186; Millet–Velmans, *op. cit.*, Pl. 49/99.

[49] Петковић, *Манастир Дечани* II, PL. LXXV; В. Милановић, *Програм живописа у припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 364, осамнаеста табла у боји без ознаке.

[50] Бабић, *op. cit.*, 21–39.

у оквиру те сложене композиције представља патрона храма, и фигура Јована Претече упућују на деизисно решење, чији се стожерни мотив – представа Христа – налази изнад јужног улаза у храм као велика фреско-икона Христа Пантократора. У проширени Деизис, поред наведених ликова, укључен је и непознати светитељ у архијерејској одећи приказан јужно од улаза у протезис, који, свакако као заштитник ктитора, учествује у општој молитви упућеној Христу преко Богородичиног и Претечиног заступништва. Патријарх Јоаникије и игуман Макарије помогли су својим трудом велико ктиторско дело владајуће породице и тако стекли право да представљају ктиторе и њихов величанствени дар патрону храма – Богородици – која их као смерне хришћане препоручује Христу. У симетричној композицији насликаној на источном зиду храма, композицији у којој, поред ктитора, учествују и моћни патријарх, смерни игуман и светитељ заштитник, праћени ђаконом Стефаном, ктитори свечано предају свој дар поштованом патрону и својој заступници, молећи је за посредништво и заступништво код Цара васељене. Световни господари и поглавар Православне цркве приносе као дар своје дело врховном владару хришћанске васељене уз молитву за благослов и одржање своје власти на земљи.

Управо су ликови ктитора у оквиру сложене ктиторске композиције били полазна тачка готово свих досадашњих покушаја датовања живописа матеичке цркве. У досадашњим проучавањима матеичког фреско-сликарства као време његовог настанка углавном је одређиван почетак друге половине XIV века. Осим Р. Грујића, који је 1921. године изнео мишљење да је сликарство Матеича настало крајем XIII или почетком XIV века,[51] готово сви каснији истраживачи, полазећи од података што их у *Житију цара Уроша* даје српски патријарх Пајсије, као и на основу одређених карактеристика самог сликарства, сматрали су да је матеички живопис настао у шестој деценији XIV века. Датовањем фреско-сликарства Богородичине цркве, као и другим проблемима матеичког живописа, први се подробније бавио Н. Окуњев.[52] Сматрајући бели превез који на ктиторској композицији царица Јелена носи испод круне знаком удовичке жалости, и на основу одлика портрета младог Уроша, који је, по њему, приказан као младић од око деветнаест година, Окуњев је закључио како је живопис Богородичине цркве у Матеичу настао 1356–1357. године. Потоњи истраживачи прихватили су датовање матеичког живописа које је предложио Н. Окуњев, тако да је све до деведесетих година прошлог века сликарство Матеича посматрано као дело настало у другој половини шесте деценије XIV века. Изузев Н. Мавродинова, који је 1946. године, полазећи од стилских карактеристика живописа, закључио да су матеичке фреске настале око 1348. године,[53] истраживачи су током неколико наредних деценија сликарство Богородичине цркве у Матеичу датовали у шездесете године XIV века. Настанак матеичког живописа смештан је, с малим варијацијама, између 1355. и 1360. године. С. Радојчић је сматрао да су фреске у Матеичу настале непосредно после смрти цара Душана, 1355–1356. године,[54] док је А. Грабар прихватио датовање Н. Окуњева и као време настанка матеичког сликарства одредио 1356–1357. годину.[55] Бавећи се 1973. године појединим иконографским проблемима сликарства Богородичине цркве, В.

Сл. 7. Ктиторска композиција – непознати архијереј

Ј. Ђурић датује матеички живопис у почетак педесетих година XIV века,[56] док је у свом познатом прегледу развоја византијског сликарства у Југославији живописање матеичког храма сместио између 1356. и 1360. године.[57] То датовање фреско-сликарства у Матеичу прихватили су и други аутори: Т. Велманс,[58] К. Балабанов,[59] С. Марјановић-Душанић.[60]

---

[51] Р. Грујић, *Православна српска црква*, Београд 1921, 11.

[52] Окуњев, *op. cit.*, 89.

[53] Н. Мавродинов, *Старобългарската живопис*, София 1946, 144.

[54] S. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Berlin 1969, 83.

[55] A. Grabar, *Srednjovekovna umetnost Istočne Evrope*, Novi Sad 1969, 69.

[56] В. И. Джурич, *Портреты в изображениях рождественских стихир*, in: *Византия Южны Славяне и Древная Русь, Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева*, Москва 1973, 245.

[57] Idem, *Византијске фреске у Југославији*, 70.

[58] T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge* I, Paris 1977, 229.

[59] К. Балабанов, *Фреске и иконе у Македонији*, Београд–Загреб 1983, 145–146.

[60] Марјановић-Душанић, *op. cit.*, 59.

Сл. 8. Ктиторска композиција – Христос Пантократор

У новијим радовима аутора који се, проучавајући иконографске и стилске одлике појединих споменика XIV века, дотичу и карактеристика матеичке фреско-декорације раније прихваћена хронологија матеичког сликарства претрпела је одређене промене, тако да је датовање живописа храма, према тим новијим сагледавањима, померено неколико година уназад. Другачије одређивање времена настанка матеичког сликарства најавио је В. Ј. Ђурић.[61] Полазећи од карактеристика владарских ликова Душана и Уроша у ктиторској композицији и у оквиру представе Лозе Немањића, као и њиховог поређења с владарским портретима у дечанској припрати, он је наговестио могућност да је матеички живопис настао пре дечанског, то јест пре 1346. године. З. Расолкоска-Николовска, такође на основу поређења Урошевог портрета из матеичке ктиторске композиције с његовим ликом у Дечанима и Љуботену, посредно указује на датовање сликарства Богородичине цркве у Матеичу пре 1346. године.[62] Допринос одређивању хронологије матеичког сликарства дао је и М. Радујко,[63] који, поново на основу карактеристика лика младог Уроша из ктиторске композиције, сматра да је живопис Богородичине цркве настао најкасније до 1350. године. У осврту на карактеристике ктиторске представе у Матеичу С. Цветковски, полазећи од одлика Урошевог лика и његове сличности с портретом младог краља у дечанској Лози Немањића, као и на основу одређених историјских података, такође износи мишљење да је живопис Богородичине цркве настао до 1350. године.[64]

У недостатку натписа и других података у самој цркви, као и писаних докумената савремених подизању и украшавању храма, који би прецизно одредили хронологију настанка саме цркве и њеног сликарства, матеички живопис је, како смо видели, углавном датован на основу одлика историјских портрета Душана, Јелене и Уроша, приказаних у оквиру ктиторске композиције и композитне Лозе владара из династија Немањића, Комнина и Асена. Узимајући у обзир сва досадашња гледишта која се односе на датовање живописа Богородичине цркве у Матеичу, а у оквиру расположивих података које нам пружа сликана декорација цркве, покушаћемо ближе да одредимо време настанка фреско-ансамбла матеичког храма и тако пружимо свој допринос истраживању проблема хронологије матеичког сликарства. Полазне тачке и главне смернице на путу истраживања тог проблема, као и претходним истраживачима, дали су нам подаци ко-

---

[61] В. Ј. Ђурић, *Лоза српских владара у Студеници*, in: *Зборник у част Војислава Ђурића*, Београд 1992, 69, н. 5.

[62] З. Расолкоска-Николовска, *О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка*, Зограф 24 (1995), 42.

[63] М. Радујко, *Драдњански манастирић Светог Николе. II – живопис*, Зограф 24 (1995), 36, н. 89.

[64] Цветковски, *op. cit.*, 527–530.

Сл. 9. Лоза Немањића, Комнина и Асена

је пружају ликови приказани у ктиторској композицији и портрети српских владара у оквиру Лозе Немањића, Комнина и Асена, као и сама структура те представе – одраза специфичних идеолошких и династичких порука.

Први податак који, по нашем мишљењу, доводи у питање досадашње ставове о настанку матеичког сликарства пре 1346. године, као и оне по којима се смешта у време после 1355. године, јесте текст исписан поред црквеног достојанственика приказаног, у оквиру ктиторске композиције, на јужном делу источног зида наоса. Иако је текст прилично оштећен, четири очувана слова из трећег реда натписа – **патр** – и почетна слова имена црквеног достојанственика исписаног у четвртом реду натписа, поред његовог лика – **іоан** – јасно говоре да је у ктиторској композицији, као што смо већ утврдили, приказан поглавар Српске православне цркве Јоаникије с титулом патријарха. Премда није познат тачан датум проглашења архиепископа Јоаникија за патријарха Српске цркве, на основу историјских извора сматра се да је он свакако био устоличен с новом титулом између јануара и априла 1346. године.[65] С обзиром на то да се живописање цркава није обављало у зимским месецима,[66] а веома пажљиво разрађена концепција матеичке фреско-декорације свакако је била у целини утврђена пре почетка живописања храма, сматрамо, на основу података које пружа поменути натпис поред Јоаникијевог лика, да је матеичко сликарство могло настати тек после 16. априла 1346. године, када је Јоаникије, са званичном титулом патријарха, крунисао Душана за цара, а Јелену за царицу, док је млади Урош добио титулу српског краља.[67]

Титуле у натписима исписаним поред ликова Уроша и Душана, које би евентуално потврдиле наша становишта о датовању матеичког живописа после 1346. године, нису сачуване. Међутим, према нашем мишљењу, у сликарству матеичке цркве постоји још један показатељ који би могао да подржи хипотезу о настанку живописа после 1346. године. То је сама структура Лозе с представама српских владара из куће Немањића, царева из византијске династије Комнина и бугарске породице Асена, приказане на северном делу западног зида припрате.[68] У овој Лози православних владара, у коју су укључени и портрети византијских и бугарских царева, српски владар приказан је у завршном, горњем реду, уз чланове своје породице. Нису ли династичке поруке већ традиционалне Лозе Немањића представљане у старијим споменицима на матеичкој представи добиле сасвим конкретан облик управо приказивањем царских предака славних династија, чија је улога била да на најнепосреднији начин искажу идеју о Душановим императорским претензијама на византијско и бугарско наслеђе? По нашем мишљењу, укључивање ликова византијских и бугарских царева међу представе предака

[65] М. Ал. Пурковић, *Српски патријарси средњега века*, Диселдорф 1976, 17.

[66] Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, 134, н. 73.

[67] К. Јиречек – Н. Радојчић, *Историја Срба* I, Београд 1978, 222; М. Благојевић, *Идеја и стварност Душановог царевања*, in: *Историја српског народа* I, Београд 1981, 527.

[68] Окуњев, *op. cit.*, 109–110, сл. 21, сх. III, 136; Радојчић, *Портрети*, 59; Petković, *La peinture serbe*, 50; Н. Мавродиновъ, *Археологични и художествено-исторични изследвания изъ Македония*, Македонски прегледъ, год. XIII, кн. 4, София 1943, 121–128; idem, *Родословното дърво на царица Елена в Матейче*, Известия на Българското историческо дружество XXII–XXIII (1948), 203–212; Петковић, *Преглед*, 188; Millet–Velmans, *op. cit.*, XXI, Pl. 56/111; T. Velmans, *Le portrait dans l'art Paléologues*, in: *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, 111, Fig. 19; V. J. Djurić, *L'art des Paléologues et l'état Serbe. Rôle de la Cour et de l'Église serbes dans la première moitié du XIVe siècle*, in: *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, 187; idem, *Loza Nemanjića u starom živopisu srpskom*, in: *I kongres Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ. Zbornik radova*, Ohrid 1976, 53, 54; idem, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас Српске академије наука и уметности CCCXXXVIII, 3 (1983), 130; E. Haustein, *Der Nemanjidenstammbaum. Studien zur mittelalterlichen serbischen Herrscherikonographie*, Bonn 1985, 80–85; В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић-Бранковић*, Зборник за ликовне уметности 26 (1990), 37–38, 40; idem, *Лоза српских владара у Студеници*, 70–73, 76, 78.

у матеичкој Лози владара било је инспирисано идејом о историјској потврди Душановог царског ауторитета, тако да је представа генеалошког стабла Немањића у сложеној концепцији која је обухватала и ликове византијских и бугарских суверена била једино могућа уколико се на врху лозе царских портрета налазио лик Душана као цара.

Душан је с царском титулом био приказан у још једној композицији Лозе српских владара – у врху представе генеалошког стабла Немањића у дечанској припрати, а поуздано је утврђено да је та композиција настала 1346/1347. године.[69] Разматрање хронолошког односа матеичке и дечанске Лозе, чини нам се, не би довело до неких основанијих ставова због различите концепције самих композиција. Ипак ћемо поменути извесне разлике у приказивању лика младог Уроша који је и у дечанској Лози, као и у матеичкој, представљен у завршном реду, поред фигуре, то јест попрсја цара Душана. Уколико прихватимо становиште да старост неке историјске личности на одређеној представи у извесној мери може указати на хронолошке оквире настанка сликарске целине којој та представа припада, неопходно је нагласити да је лик краља Уроша у дечанској Лози сасвим дечачки,[70] док је у Матеичу Урош приказан као младић (слика 9). Полазећи од претпоставке да представе младог краља у Лозама владара у Дечанима и Матеичу бар у извесној мери одговарају стварном Урошевом изгледу, сматрамо то једним од могућих показатеља да је матеичко сликарство неку годину млађе од декорације дечанске припрате, то јест да је матеички живопис настао недуго после 1346/1347. године. С друге стране, сликани програм Матеича који показује мноштво сличности с програмом живописа у Дечанима (многобројне иконографске подударности у композицијама Богородичиног житија, Христових чуда и поука, Страдања, илустрацијама Богородичиног Акатиста, циклусима Јована Претече и Светих апостола, приказивању Лозе Христових предака и Лозе Немањића, као и одређене подударности у избору представљених ликова светитеља) могао би упућивати на претпоставку да је приликом сликања матеичког храма постојало одређено програмско угледање на фреско-декорацију дечанске цркве. С обзиром на то да је време завршетка сликарских радова у Дечанима тачно одређено – јесен 1347. или, најкасније, лето 1348. године[71] – сматрамо да би тај датум могао да представља доњу хронолошку границу настанка матеичког сликарства, то јест да су радови на великом фреско-ансамблу Богородичине цркве најраније тада могли бити започети. Податак о боравку царске породице на Атосу, где су цар Душан, његова жена царица Јелена и краљ Урош, склонивши се од епидемије куге, провели осам месеци – од августа 1347. до априла 1348. године[72] – могао би представљати још један аргумент у корист претпоставке да живописање матеичког храма није почело пре априла 1348. године, то јест да би тај датум могао бити најранија могућа хронолошка одредница за почетак сликарских радова у матеичкој цркви.

Када је реч о времену завршавања сликарских радова у матеичкој цркви, оно је, у извесној мери, одређено представом српског патријарха Јоаникија, преминулог 3. септембра 1354. године.[73] С обзиром на то да се његова фигура налази у првој зони матеичке декорације, која је, према уобичајеном редоследу сликања зидних површина, свакако урађена након осликавања читаве површине горњих делова зидова наоса, претпостављамо да је живописање матеичког наоса морало бити завршено до лета 1354. године. С друге стране, имајући у виду преношење одређених композиција из сликаних циклуса Богородичиног Акатиста, Дела и мучеништва апостола и Проповеди Јована Претече из простора наоса у припрату, чини нам се да је осликавање горњих зона зидова наоса и припрате у целини претходило живописању доње зоне у цркви, где је била приказана галерија историјских личности и светитеља. То би, према нашем мишљењу, говорило у прилог претпоставци да је не само живопис у наосу већ и живопис у припрати био завршен пре септембра 1354. године.

На прецизније одређење времена завршетка сликарских радова у матеичкој цркви могла би утицати и представа краља Уроша, приказаног поред царице Јелене у ктиторској композицији на јужном зиду наоса (слика 1). Поређењем Урошеве представе у Матеичу с ликом краља Уроша у ктиторској композицији на северном зиду дечанске припрате[74] очигледна постаје разлика у приказивању његовог узраста у та два споменика. У Дечанима је Урош представљен као дечак од десет или једанаест година, што одговара његовом стварном узрасту 1346/1347, када је завршавано живописање дечанске припрате.[75] У Матеичу је краљ Урош, с обзиром на висину фигуре и сам лик, приказан као бар неколико година старији него у Дечанима. У ктиторским композицијама у Љуботену (око 1344–1345)[76] и Светом Николи Болничком у Охриду (1345)[77] Урош је представљен старијим него што је био у то време, тако да је висина његове фигуре идентична висини фигуре његове мајке (Љуботен), односно висини фигура оба родитеља (Свети Никола Болнички).[78] Чини нам се да су матеички сликари у приказивању Уроша као нешто нижег од његове мајке ипак били вођени идејом да дочарају стварни изглед портретисаног краља. У припрати лесновске цркве Урошева фигура из 1349. године[79] висином досеже до рамена његовог оца, а што се може закључити на основу очуваног дела Урошевог ореола. Ако је то приказ Уроша у правом узрасту, као дванаестогодишњег дечака, онда висина његове фигуре у матеичкој композицији свакако одговара узрасту дечака од око петнаест година. Под условом да су се сликари у извођењу ликова ктиторске композиције придржавали стварног изгледа приказаних личности, то јест уколико су пред-

---

[69] Суботић, *op. cit.*, 130.

[70] Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, сл. 16.

[71] Суботић, *op. cit.*, 134–135.

[72] M. Živojinović, *De nouveau sur le séjour de l'empereur Dušan à l'Athos*, Зборник радова Византолошког института 21 (1982), 119–126; Д. Кораћ, *Света Гора под српском влашћу (1345–1371)*, Зборник радова Византолошког института 31 (1992), 118.

[73] Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских* (прев. Л. Мирковић), Београд 1935, 288; Пурковић, *op. cit.*, 63.

[74] Петковић, *Манастир Дечани* II, Pl. XCIII; Војводић, *op. cit.*, сл. 20.

[75] Суботић, *op. cit.*, 133.

[76] Расолкоска-Николовска, *О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације*, 45, сл. 1.

[77] Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, 76–77, сл. 2; Грозданов, *Охридското ѕидно сликарство од XIV век*, 55–57, сл. 7.

[78] Вероватно као последица недовољне обавештености сликара о стварном изгледу Душановог сина, cf. Суботић, *op. cit.*, 119.

[79] Millet–Velmans, *op. cit.*, Pl. 24, Fig. 50; Габелић, *op. cit.*, 167, сл. 78.

ставили краља Уроша у његовом стварном узрасту, као дечака од око петнаест година, онда би се горња хронолошка граница настанка матеичке фреско-декорације могла поставити најкасније у 1352. годину.

На основу свих показатеља које смо узели у обзир при разматрању проблема датовања живописа Богородичине цркве у Матеичу сматрамо да је он могао настати између 1348. и 1352. године. Остављајући отворено питање колико је тачно трајало осликавање зидова храма, али при том не заборављајући обим сликаног ансамбла, чије се стварање свакако одвијало током неколико сезона рада, сматрамо да смо одређеним запажањима и чињеницама које смо изнели помогли да се сагледају одређени недостаци старијих закључака о времену настанка матеичког сликарства, по којима живопис потиче из времена после смрти цара Душана, као и новијих, по којима су фреске матеичке цркве дело анонимних уметника настало пре проглашења Царства.

On the Donors' Composition and the New Dating of the Fresco Painting of the Church of the Holy Virgin in Mateič

Elizabeta Dimitrova

The painted decoration of the church of the Holy Virgin in Mateič, the second largest fresco ensemble from the 14th century in the Balkans' region, comprises one of the most interesting donors' compositions of the Late-Byzantine period. The figures comprised by the donors' composition are united by the conception of the Deesis scene, composed by the image of Christ in the lunette of the southern wall, the representation of the Virgin Hodegetria above the entrance to the diaconicon and the figure of John the Baptist, depicted in the southern part of the eastern wall of the naos. The broader context of the donor's composition, in addition to the images of the donors – tzarina Jelena and young king Uroš, who in the presence of tzar Dušan, present the model of their endowment to the patron saint, contains also the image of the patriarch Joanikije, depicted as the head of Serbian Orthodox Church. Within the donor's composition, one can see the images of Makarije, the abbot of the monastery and St. Stephan the great martyr dressed in deacon attire, represented with his traditional role as a defender of the rulers and donors from the Nemanjić dynasty.

A particular and complex problem of the research of the church of the Holy Virgin in Mateič, related to the historical portraits from the donors' composition, is its dating, especially due to the lack of donor's inscription and reliable historical sources related to the erection of the building and execution of its fresco decoration. Because of that, in the former literature, the chronological determination which predominantly concerns the painting of the Mateič temple, was placed in the wide time span prior to the proclamation of Dušan as a tzar, i. e., in the period before the year of 1346, until the time following the death of tzar Dušan, in the years between 1355 and 1360. Taking into account all the former viewpoints related to the dating of the fresco painting of the church and within the framework of the available data given to us by its painted decoration, we have succeeded to determine the time of creation of the fresco ensemble of the Mateič church more precisely. On basis of certain elements of the donor's composition, first of all starting from the representation of the Serbian patriarch Joanikije (who was head of the Serbian Orthodox Church between 1346 and 1354), the features of image of Uroš from his donor's portrait and his depiction in the frames of the Tree of Serbian, Greek and Bulgarian rulers, as well as by comparison of his age from the Mateič representations to his image in the donor's compositions in the church of the Christ Pantocrator in Dečani (1346–1347) and the temple of St. Archangel Michael in Lesnovo (1349), we have come to conclusion that the painted decoration of the Mateič church, was most probably created in between 1348 and 1352.

Exactly how long the duration of the painting of the church walls was, and whether, having in mind the size of the painted ensemble, the painting of the church was executed during several seasons of work, remains an open question. However, on basis of several elements of the painted decoration of the church, we have concluded that the painting of the temple could not began prior to the spring of 1348, when tzar Dušan with his family returned from the stay on the Mount of Athos. The portrayed image of king Uroš within the Tree of Serbian Rulers from the Nemanjić house and the emperors from the Byzantine dynasty of Comneni and Bulgarian family of Aseni, who looks several years older than the image of his portrait in the Dečani Nemanjić Tree, painted in 1346–1347, speaks in favor of the above mentioned. At the same time, if the features of king Uroš from the donors' composition in the Mateič church reflect his actual age, than this scene depicts Uroš as several years older than his representation in the Lesnovo narthex (1349) and emanates features of a fifteen-year old adolescent. This would mean that the closing work of the painting of the church could not go beyond the autumn of 1352, when, according to Byzantine tradition, ended the season of painting of the temples. On the ground of all the arguments presented, we consider that the extensive fresco ensemble of the church of the Holy Virgin in Mateič was executed in the period after the inauguration of tzar Dušan, in the time span between the years of 1348 and 1352.

Представе Петозарних мученика у цркви Светог Стефана у Кончи

Смиљка Габелић

UDK 75.052.033.2.046.3(497.7 Konče)

У чланку се идентификују фигуре Петозарних мученика на источном пару стубаца цркве Светог Стефана у Кончи (до 1366). Њихово значење протумачено је као фунерарно. Подлогу закључку о фунерарној симболици фигура светих мученика пружили су одговарајућа црквена служба и богословска схватања улоге тих светитеља као заступника за спас људи, а такође и аналогије у појединим споменицима.

Док низ тематски обједињених слика означавамо термином *циклус*, подразумевајући по садржини блиске сценске приказе унутар једне иконографске целине која у монументалном сликарству има вид формално издвојеног, најчешће хоризонталног појаса, дотле поређане стојеће фигуре светитеља истог ранга, понекад и датума прослављања, лишене наративности, називамо *групом* или *скупином*. Група је, у односу на циклус, наизглед слабије дефинисана, а њено место унутар програма је променљиво. Њена формална кохерентност, заснована на култном прослављању, поседује законитости које обједињују њене учеснике и на ликовном плану. Припадност истом роду светитеља означавана је, најпре, једнаком одећом и заједничким иконографским атрибутима, а припадност засебној групи још и посебним размештањем и међусобним односом ликова. Код фронтално постављених фигура груписање је сугерисано покретима руку. Како ћемо видети на примеру једног позног програма из епохе Палеолога, иконографски детаљи и начин постављања фигура омогућују да се на основу једне именом познате или на други начин идентификоване фигуре поуздано препознају и остали ликови групе, наиме они који су остали без сигнатура или су веома оштећени. При идентификацији светитељских група и подгрупа у горњој зони стубаца на пострадалом живопису цркве Светог Стефана у Кончи (до 1366)[1] култна повезаност ликова је незаобилазни, али тек додатни показатељ. Препознавање светитеља, па и разумевање целовитије програмске концепције, омогућују у првом реду историјскоуметнички поступци, иконографске анализе и поређења са другим споменицима.

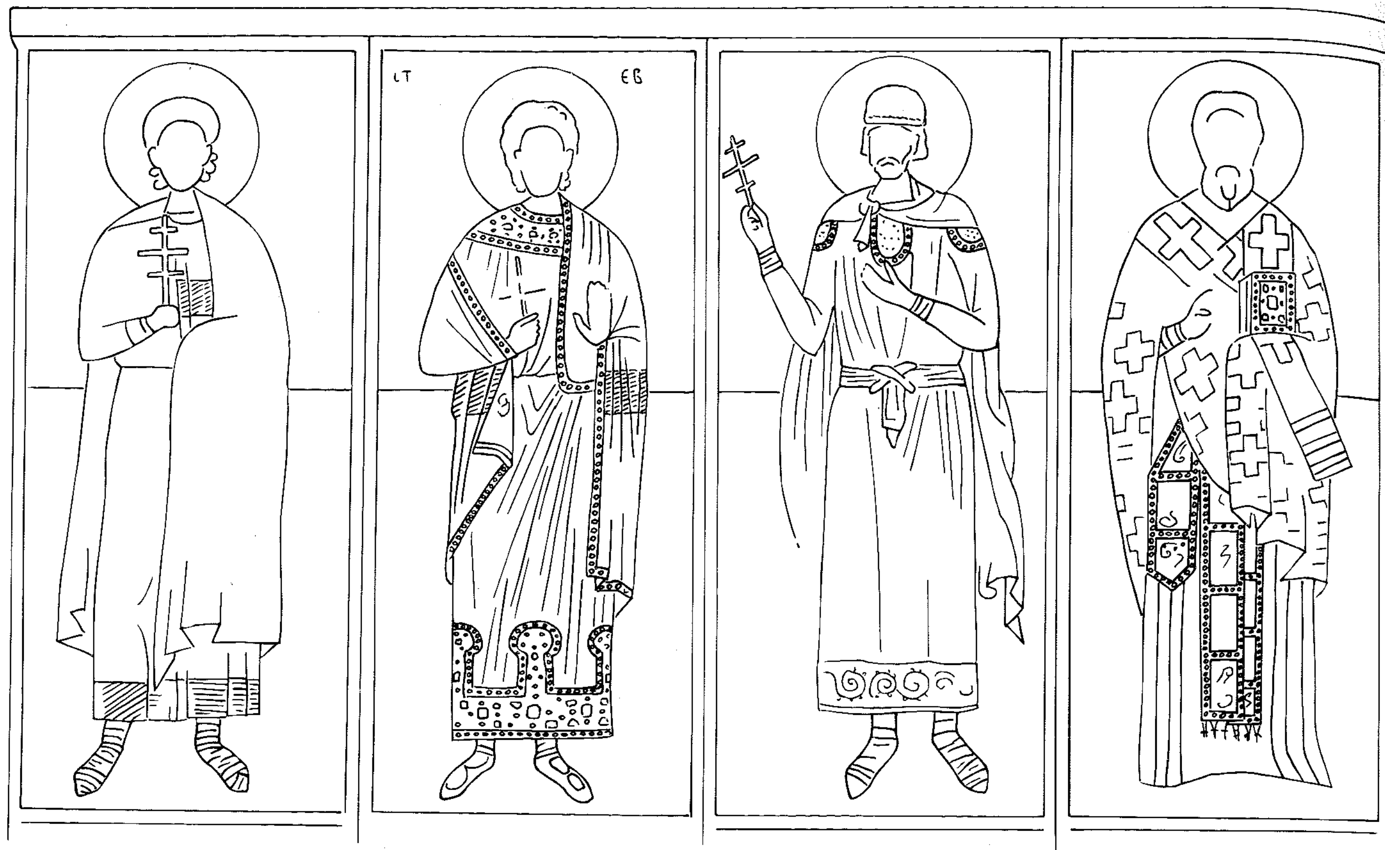
У Кончи се на четири ступца која носе куполу, у другој зони живописа одоздо, налази шеснаест стојећих фигура, по једна на свакој страни тих стубаца. Две фигуре у том низу, оне на унутрашњим странама источних стубаца су архијереји; окренуте су олтару и представљају део његовог програма, те ћемо их из нашег разматрања искључити (цртежи 1, 4; 2, 4). Преостале фигуре су мученици. Уз два изузетка, натписи с именима нису сачувани, но њихова иконографија поуздано показује да је реч о светим мученицима, у првом реду зато што светитељи у рукама држе крстове. Одећа на њима је патрицијска; чине је доња дугачка туника и плашт, а на једној фигури је трослојна. Велика избледелост и оштећеност фигура, као и кончанског живописа у целини, резултат је тога што је црква, након урушавања оригиналне куполе у неком периоду пре XIX века, дуго стајала непокривена.[2] Конзерваторско-рестаураторским радовима које је шездесетих или седамдесетих година XX века обавио Републички завод за заштиту споменика културе из Скопља спречено је даље пропадање преосталог, веома избледелог живописа у храму.

Једина фигура овог појаса са целовитије очуваним именом је *свети Јевстратије* (*Евстратије*), **с(ть)і к(в)стра[тиє]**. Насликан је на западној страни југоисточног ступца (цртеж 2, 2). Неоспорно, то је водећа личност групе Петозарних мученика из Севастије у Јерменији. Они се у црквеном календару славе заједно 13. децембра, на дан када је скончао Јевстратије. Према житију, светитељ је у родној Јерменији био високи административни службеник, то јест писар, па одатле у његовим рукама ротулус као знак елоквенције и проповедништва. Јевстратијева чврста увереност и способност образлагања хришћанске вере ободриле су његове савременике у градовима Араураки и Севастији – постаријег свештеника

---

[1] Црква Светог Стефана у Кончи, задужбина великог војводе Николе Стањевића, вероватно је подигнута и исликана пре 1366. године, када је српски цар Урош својом повељом потврдио Стањевићеву цркву манастиру Хиландару. Урошеву повељу, која представља и једини историјски извор што упућује на време настанка цркве у селу Кончи, издао је у целини А. Соловјев, *Повеље цара Уроша*, Богословље II/4 (1927), 291–292. Датовање живописа у раздобље до 1366. године образлажемо неповољним историјским околностима за ктитора цркве након те године – С. Габелић, *Црква манастира Конче* (монографска обрада споменика, у припреми). У досадашњој литератури о том питању изнети су незнатно другачији закључци, по којима се живопис махом смешта у период након 1366. и до 1371. године: В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 76; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 175. Очувано је, и то у веома лошем стању, мање од половине живописа храма. Храм је дужи низ година био урушен и без куполе, што је довело до великих оштећења фресака (в. даљи текст).

[2] Л. Шуманов, *Истражување и проект „Св. Стефан" с. Конче*, in: *Културно наследство и човековиот животен простор*, Скопје 1983, 203. О радовима на архитектури који су предузети средином шездесетих година: А. Томовски, *Конзервацијата на културно-историските споменици во штипска и кумановска околија во 1957*, Културно наследство 5 (1959), 45–46. Рестаурацију живописа помиње К. Балабанов, *Прилог кон проучавањето на манастирската црква Св. Стефан во селото Конче–Радовишко*, Културно наследство 7, 1976–1978 (1978), 264, н. 4.



Цртеж 1. Конче, североисточни стубац, друга зона: непознати мученик (1), свети Евгеније (2), свети Мардарије (3), непознати архијереј (4)

Авксентија, службеника Евгенија, обичног грађанина Мардарија и младог војника Ореста – да искажу уверење у своју веру и издрже мучеништво. Понекад је свети Јевстратије приказиван одвојено од скупине,[3] али у монументалној уметности таквих примера, изгледа, нема. У Кончи светитељ има тамну проседу косу средње дужине, зачешљану напред, и подужу зашиљену браду, а одевен је у зелену хаљину везану око појаса широким платненим појасом и црвени плашт са апликацијом окер боје у висини рамена. Нашивци, као и руб хаљине, украшени су врежама и бисерима. Плашт се на грудима симетрично раздваја. Око врата везана је бела марама, то јест, како изгледа, крајеви капе која је позади спуштена, што је карактеристичан детаљ Јевстратијеве одеће.[4] Обема рукама Јевстратије држи свијени свитак, свој чести атрибут који му је додељен на основу хагиографије, а може се запазити и у Светом Луки у Фокиди, Неа Мони, Светом Николи ту Касници и Панагији Мавриотиси у Костуру, Светом Спасу у Верији, Грачаници и на хиландарској икони Петозарних мученика.[5] У ређој варијанти он носи крст – као у солунским Апостолима или Леснову, на пример.[6] Ако се портрет светог Јевстратија у Кончи упореди са низом познатих представа тог светитеља насталих почев од X–XI века, примећује се да у Кончи недостаје једино приказ типичне вишечлане копче што спреда затвара његов мантил,[7] док су остале појединости, укључујући и типологију лика, уобичајене.

Култ Петорице потекао је из Јерменије, где су они страдали мученичком смрћу у време цара Диоклецијана. Мошти су им покопане у граду Арауракi близу Севастије, који је постао важно ходочасничко место.[8] Знамо за неколико њима посвећених капела. Једна је била у Цариграду, уз цркву Богородице „Извора живота", а по једна на Хиосу, Синају и у манастиру Лаври на Светој Гори. Изворна иконографија Петорице могла се ширити из матичног места њиховог култа у Јерменији, где је настао и текст Евсевија из Севастије у коме се говори о чудотворним исцељењима што су се дешавала на гробу

[3] D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios* I, Athens 1985, 147, помиње такве примере представљања светог Јевстратија – слоноваче у Ватикану, Риму и Лувру, као и непубликовану минијатуру једног недатованог рукописа у манастиру Светог Пантелејмона на Светој Гори.

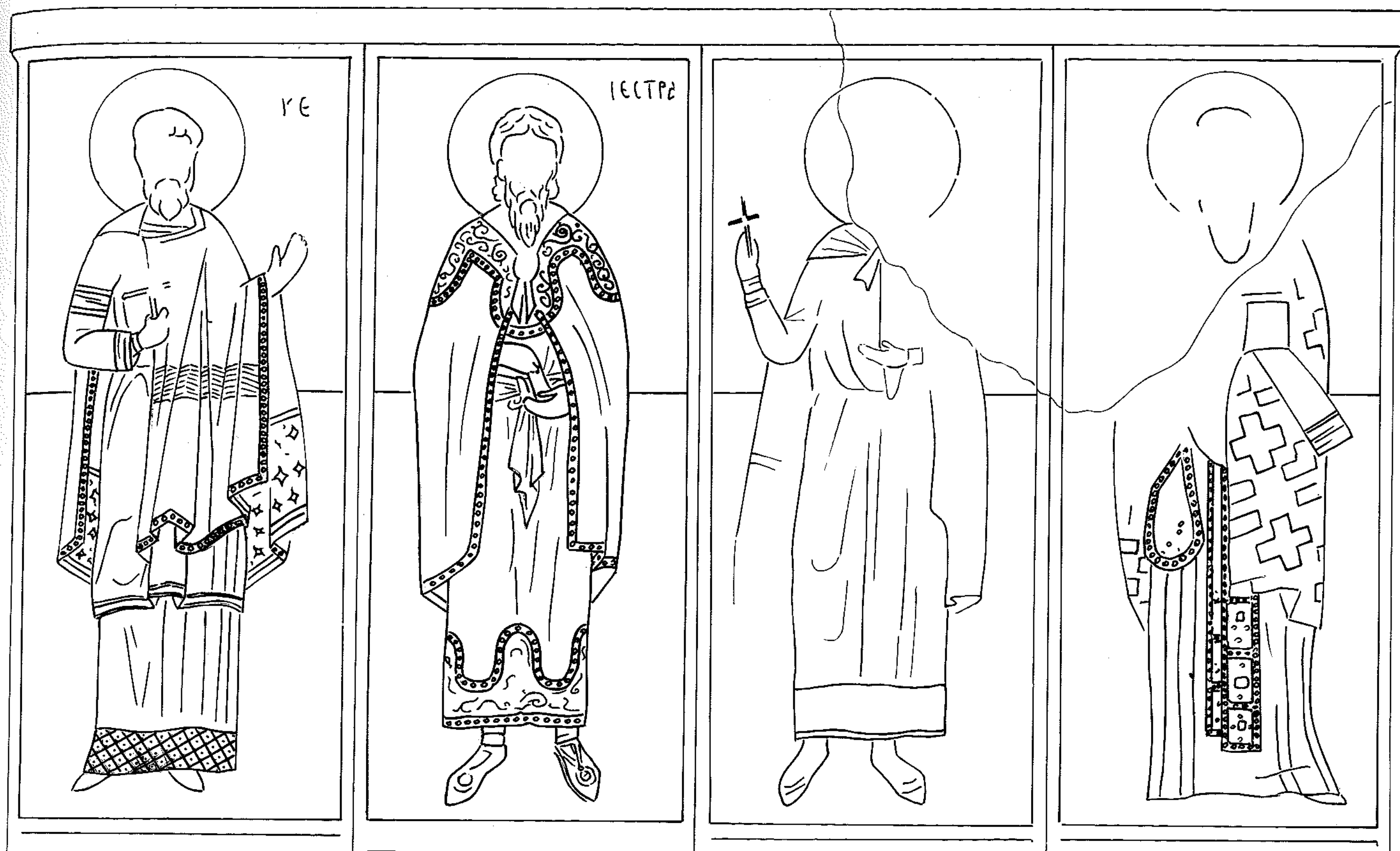
[4] На основу кападокијских приказа овог светитеља са белом капицом на глави, тумачење беле „мараме" као предњег дела беле капе спуштене и забачене низ леђа предложила је D. Mouriki, *Nea Moni*, 146, према G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925–1942, Planches II, pl. 118/2; Planches III, pl. 163/2. Била би то посебна одећа византијских административних службеника, што је, према житију, било Јевстратијево звање (PG 116, col. 468–506). Постоје и мишљења да је приказивање тог детаља засновано на посебној епизоди из светитељевог житија (о појасу) – Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes 1982, 75; PG 116, col. 469–472.

[5] Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 79 (са литературом); Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά. I, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953, pl. 54b, 56, 83a–b; idem, *Καλλιέργης. Όλης Θετταλίας ἄρισος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, 81–82, πίν. 60. За остале поменуте споменике v. наше наредне напомене.

[6] Α. Ξυγγόπουλος, *Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 35. У Леснову је очуван само један од пет медаљона са Петозарним мученицима – у њему је свети Јевстратије; репродуковано код N. L. Okunev, *Lesnovo*, in: *L'art byzantin chez les Slaves* I/II, Paris 1930, pl. XXXVIII; cf. С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 200.

[7] Копча као нарочит детаљ Јевстратијеве одеће запажа се у Светом Луки у Фокиди (Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 74–81, fig. 11–16, посебно fig.13, 15), Неа Мони на Хиосу (Mouriki, *Nea Moni*, 143–148, 209, pl. 61–65, 202–211), цариградској Хори (P. A. Underwood, *The Kariye Djami* II, New York 1966, 286, pl. 144) и на неколико приказа у рукописима и на иконама средњовизантијског доба [K. Weitzmann, *Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, DOP 33 (1979), 95–112, fig. 10, 14, 28].

[8] F. Halkin, *L'épiloque d'Eusèbe de Sèvastèe à la passion de S. Eustrate et de ses compagnons*, AnalBoll 88 (1970), 279–283.



Цртеж 2. Конче, југоисточни стубац, друга зона: свети Авксентије (1), свети Јевстратије (2), свети Орест (3), непознати архијереј (4)

светог Јевстратија у граду Арауракиi,[9] а могућно је да су касније подстицаје давали и велики монашки центри као што је био Атос. На ту претпоставку упућује неколико чињеница. Поред тога што је Лавра имала капелу посвећену Светим петозарним, византијски цар Василије II даровао је том манастиру главу светог Јевстратија као реликвију,[10] а ту се чува и изванредна икона Петорице која потиче из XII века.[11] Српски светогорски манастир Хиландар има нешто касније насталу икону тих светитеља, с краја XIV или из XV века, високих уметничких вредности. Издваја је то што је свети Јевстратије приказан како у једној руци држи крст, а у другој полуотворени и исписани свитак, што је јединствена иконографска појединост.[12]

У византијском свету ови светитељи уживали су огромну популарност. О томе, поред осталог, сведочи и чињеница да су веома рано, у XII веку, добили своје илустроване циклусе – два у рукописима (Есфигмен cod. 14, Turin, Bib. Nat. cod. B.II.4), с приказима догађаја из њихових живота, призорима суђења и страдања, и један иконописни, на епистилној греди у капели посвећеној Петорици мученика на Синају, тематски састављен искључиво од исцелитељских чуда, понајвише Јевстратијевих.[13] О уважавању затим говори упадљиво велики број очуваних представа Петозарних светитеља. Најстарија сачувана је у Менологу Василија II, с краја X века (сцена страдања), а потом следе примери из минијатурног сликарства и иконописа XI века.[14] И у монументалној уметности прикази Петозарних, у виду попрсја или стојећих фигура, рано се појављују. Примере старије од XI века садрже кападокијски храмови Куелеџлар, Бели, Карабас, Каранлек, Елмали и црква Четрдесеторице мученика.[15] У грчким споменицима из XI и XII века налазимо их у Светом Луки у Фокиди (приказани су два пута, у наосу и северозападној капели),[16] Неа Мони на Хиосу (у тамбуру куполе нартекса),[17] манастиру Дафни (потрбушје лукова у југозападном делу наоса),[18] Богородици Халкеон у Солуну (ђаконикон),[19] Светом Николи Касничком (јужни зид наоса) и Панагији Мавриотиси у Костуру (јужни зид нартекса),[20] затим Нерезима у Маке-

---

[9] Mouriki, *Nea Moni*, 147, а ту и о светилиштима Свете петорице. За ораторијум Светог Јевстратија поред цариградског храма Богородице „Извора живота“ cf. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin* III, Paris 1953, 125.

[10] *Actes du Lavra* I, ed. A. Gilliou et al., Paris 1970, 46, 114; Mouriki, *Nea Moni*, 147.

[11] Μ. Χατζηδάκης, *Χρονολογημένη βυζαντινή ἐικόνα στη Μονή Μεγίστης Λαύρας*, in: *Byzantium. Tribute to Andreas N. Stratos* I, Athens 1986, 225–240, pl. X.

[12] С. Радојчић, in: K. Weitzmann et al., *Иконе са Балкана*, Београд 1970, 154, сл. 194; idem, *Уметнички споменици манастира Хиландара*, ЗРВИ 3 (1955), 175.

[13] Weitzmann, *Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, 104–110, fig. 10–39.

[14] Cf. *ibid.*, fig. 4–9 (Milano, Ambr. cod. E.89 inf; Vatican cod. gr. 1156; Vatican cod. gr. 1613; две календарске иконе са Синаја).

[15] Jerphanion, *Cappadoce* I, 247, 401–402; II, 161–163, 275, 349, pl. 117/2, 118; за наведене и друге примере из Кападокије cf. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, II, sh. II, XVIII (Елмали), XXII, XXV; III, sh. XLV, XLVII, XLVIII, Taf. 161, 191, 289, 414.

[16] Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 74–81, fig. 11–16; E. Diez – O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge 1931, fig. 3, 4; за приказе Петозарних на пандантифима Светог Луке у Фокиди (очуван је само лик светог Авксентија) – Ε. Γ. Στίκας, *Τό οἰκοδομικόν χρονικόν της μονῆς 'Οσιου Λυκᾶ Φωκίδος*, Αθῆνα 1970, 142, pl, 50, a, b. Медаљони са допојасним ликовима мученика налазили су се у горњим угловима пандантифа, у свакоме по два, што значи да их је било укупно осам (петорица Петозарних и тројица неидентификованих светитеља).

[17] Mouriki, *Nea Moni*, 143–148, pl. 61–65, 202–211.

[18] G. Millet, *La monastère de Daphni*, Paris 1857–1903, 88, fig. 58, pl. X/3, XI/3; Diez–Demus, *Hosios Lucas and Daphni*, fig. 75.

[19] Δ. Εὐαγγελίδης, *Η Παναγία τῶν Χαλκέων*, Θεσσαλονίκη 1954, 55, pl. 17–18.

[20] Πελεκανίδης, *Καστοριά* I, 54b, 56 (Свети Никола ту Касници), 83a–b (Мавриотиса).

донији[21] и Старој Павлици у Србији (на површинама око северног прозора),[22] а на Сицилији у капели Палатини и Марторани.[23] Из XIII века сачувано је неколико примера: једна синајска икона, фреске Милешеве, Ариља и Манастира.[24] Четрнаести век доноси право обиље приказа ових светитеља.

Фокусирамо ли истраживање на монументално сликарство XIV столећа, уочићемо да положај представа Петозарних мученика није уједначен и да место на коме се приказују одражава значај и карактер њиховог култа. Живопис светогорског Протатона с почетка тог столећа (око 1300) садржи њихове стојеће и попрсне ликове у југозападном угаоном компартименту храма.[25] У црквама српског краља Милутина, из првих деценија тог века, стојеће фигуре Петозарних могу се наћи на мање уочљивим или веома угледним местима у оквиру сликаног програма. У цркви Богородице Љевишке у Призрену насликани су на ступцима наоса са северне стране, у другој зони одоздо.[26] У сведеном програму мале Краљеве цркве ликови ових светитеља налазе се у медаљонима на јужном поткуполном луку,[27] у Старом Нагоричину су, у пуној висини, на јужном зиду бочно од иконостаса, у зони стојећих фигура,[28] као и у Грачаници, где су на западном делу јужног зида.[29] У Хиландару су насликани, такође у пуној висини, у нартексу, у другом појасу одоздо на источном делу јужног зида.[30] У солунским Апостолима њихове фигуре су на потрбушјима лукова у западном делу храма, у Светом Спасу у Верији њихови допојасни ликови налазе се у медаљонима на јужном и западном зиду, а у цариградској Хори су, такође у медаљонима, на источном луку најсевернијег дела спољашњег нартекса.[31] Богородица Олимпиотиса у Еласону, вероватно живописана око средине столећа, попрсне представе петорице мученика о којима је реч има у луковима на јужној и западној страни централног дела храма.[32] Средином и у другој половини XIV века, као и у претходним деценијама, ова скупина светитеља појављује се на различитим местима у оквиру сликаних програма, но не у доњој зони поред иконостаса као у Старом Нагоричину. Петозарни и надаље припадају кругу уважених светитеља, редовно приказиваних у већим храмовима, али се више не сликају на нарочито истакнутим местима, осим управо у Кончи. У програму наоса Дечана (до 1347/1348) њихове фигуре су раздвојене и на доста скромном месту, у прозорима јужног брода, док у припрати, у оквиру Календара, постоји приказ мучеништва ових светитеља са знатним грешкама у типологији ликова.[33] У осталим црквама тог и нешто познијег раздобља – када, дакле, изузмемо Конче и друге ретке примере – они су приказани као допојасни ликови, у виду низа попрсја или у медаљонима над зоном стојећих фигура. Тако је учињено, међу охридским храмовима, у Светом Николи Болничком из четврте деценије XIV века (западни део јужног зида), Богородици Болничкој из око 1368 (северни зид), Малом светом Клименту из 1378 (јужни зид) и, изгледа, на западној страни Григоријеве галерије у Светој Софији (око 1355).[34] У храмовима немањићке властеле у Србији и Македонији овог периода запажамо најчешће идентичну иконографску праксу. У Белој цркви у Карану (1340–1342) попрсја Петозарних налазе се на западном луку под куполом, а у Богородичиној цркви у Кучевишту (до 1331) су у северозападном

[21] I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000, 71–72, fig. LXVII, pl. 26; Д. Барџиева-Трајковска, *За тематската програма на живописот во Нерези*, Културно наследство 22/23 за 1995–1996 (1997), 10 (где Петозарни мученици иначе нису идентификовани).

[22] Б. Живковић, *Павлица. Цртежи фресака*, Београд 1993, 46.

[23] O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1950, 39, 80.

[24] Weitzmann, *Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, fig. 14; Б. Живковић, *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992, 22; Д. Коцо – П. Миљковић-Пепек, *Манастир*, Скопје 1958, 54–56, сх. I, сл. 58–60; за Ариље cf. R. Hamann-Mac Lean – H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, Abb. 145, 151, Pl. 19; Б. Живковић, *Ариље*, Београд 1970, 13; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 298; Д. Војводић, *Прилог ишчитавању иконографског програма живописа у Ариљу*, Гласник Друштва конзерватора Србије 20 (1996), 94 (најпотпуније).

[25] V. J. Djurić, *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Protaton*, Хиландарски зборник 8 (1991), 56, fig. 14–16.

[26] Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, 57, сл. 20 и 22, 124–125, cf. 11–12 (Бабић).

[27] Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 98–99, сл. 43, 46, 47.

[28] Hamman-Mac Lean – Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, Abb. 276; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 77.

[29] Petković, *La peinture* II, pl. LXV, LXXIII; Б. Тодић, *Грачаница*, Београд–Приштина 1988, 88, 103, сл. 72–73.

[30] М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 232; Тодић, *Сликарство у доба краља Милутина*, 354.

[31] Сва три споменика припадају другој деценији XIV века: Ξηγγόπουλος, *Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις*, 50–52, πίν. 37–38; Πελεκανίδης, *Καλλιέργις. Ὅλης Θετταλίας ἄρισος ζωγράφος*, 81–83, πίν. 60–62; Underwood, *The Kariye Djami* I, 152, II, pl. 282, 284–288. Судећи по забележеном имену светог Авксентија, изгледа да се бисте Петозарних уоквирене медаљонима налазе и на западној страни лука између пиластара у пећким Светим апостолима (живопис из пете или шесте деценије XIV века), cf. Б. Тодић, *Патријарх Јоаникије – ктитор фресака у цркви Светих апостола у Пећи*, ЗЛУ 16 (1980), 95, сл. 11.

[32] E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athens 1992, 199–200, pl. 169–170. За датовање живописа ове цркве у период до 1344/1345. године, што се нама чини прихватљивијим: G. Vèlènis, *L'église Panagia Olympiotissa et la chapelle de Pammacaristos*, Зограф 27 (1998–1999),103–112.

[33] М. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 257, црт. VIa (јужни зид јужног брода); С. Кесић-Ристић – Д. Војводић, *Менолог* in: *ibid.*, 390 (припрата). У литератури је репродукована само фреска из припрате: *Манастир Дечани* II, 12, pl. CXIII. Cf. П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 330, сх. 47. Вредно је помена да дечанска илустрација 13. децембра открива непознавање литерарног извора и замену приказаних личности. У запаљеној пећи, раширених руку, како је иначе представљан свети Јевстратије, насликан је светитељ седих власи (Авксентије?). У левом доњем углу приказано је усековање Авксентија као ћелавог старца, што не одговара типологији тог светитеља који увек има седе власи и браду. Требало би да је голобради младић коме џелат комада удове (десно, доле) Евгеније, но он се, по правилу, слика са малом брадом. Орестово страдалништво на ужареној постељи је изостављено. Мешање типолошких карактеристика ликова Петозарних говори о томе да сликари или поручиоци нису познавали иконографију тих светитеља. Такве грешке су, међутим, релативно честе.

[34] Cf. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1981, 39 (Никола Болнички), 145, сл. 130–131 (Богородица Болничка), 153, сл. 160 (Мали свети Климент), 91–92, црт. 25, сл. 57 (Света Софија, Григоријева галерија). Чини се доста извесним да је у Григоријевој галерији дошло до одређене забуне и погрешног обележавања ликова на капителима стубова као персијских мученика, иако су неки од њих поуздано Петозарни. Физиономија и одећа мученика који је у натпису означен као свети Пигасије (*ibid.*, сл. 57) у потпуности одговарају иконографији светог Јевстратија, укључујући и приказ карактеристичне беле „мараме". Иконографску грешку начинио је и сликар у Малом светом Клименту насликавши Мардарија без уобичајене капе, а живописац Богородице Болничке све Петозарне мученике приказао је као голобраде младиће. У овом контексту помињемо и Беренде, са живописом из друге четвртине XIV века, где је изостављена представа светог Авксентија, а четворица приказаних светитеља имају делимично произвољне типолошке одлике (Мардарије има седу дугачку косу и браду, слично и Евгеније); насликани су у медаљонима, у зони изнад стојећих фигура на северном зиду, cf. Е. Бакалова, *Стенописите на ц'рквата при село Беренде*, София 1976, 44, црт. 23, сл. 53.

Сл. 1. Конче, црква Светог Стефана, свети Авксентије (око 1366)

углу наоса (изузев једног који је приказан у целој фигури). У цркви Арханђела Михаила у Леснову њихова попрсја у медаљонима су на јужној страни потрбушја западног лука припрате (1349), у цркви на Малом граду у Албанији су на јужном зиду, у другој зони одоздо (око 1368), док је у Светом Николи у Псачи (1365–1371) низ попрсја Петозарних смештен у други појас на јужном зиду.[35] У Андреашу, најзад, из 1368. године фриз њихових биста налази се на западном делу јужног зида наоса, у другој зони одоздо.[36] На основу изнетог прегледа показује се да приказе стојећих фигура Петозарних мученика имају, најпре, велики споменици епохе Палеолога – Протатон, солунски Апостоли, Богородица Љевишка, Старо Нагоричино, Грачаница, Хиландар, Дечани и, потом, Горњи Козјак и Конче. У Кучевишту је, сасвим неуобичајено, приказана стојећа фигура светог Ореста, док су остали из скупине представљени у полуфигури, донекле слично решењу у Протатону. У Горњем Козјаку стојеће фигуре Петозарних налазе се на западном пару пиластара, у другој зони одоздо. Програм кончанске цркве истиче се у односу на храмове из друге половине XIV века и међу њима нема аналогија. У Кончи су се, заправо, стекла два елемента помоћу којих је наглашен култ Петозарних мученика: фигуре у целој висини и неуобичајено истакнут положај у источном делу храма.

Постојећа ликовна традиција што смо је представили пружа поуздану основу за приступ сагледавању и извеснијем препознавању светитеља који су у Кончи насликани поред светог Јевстратија или наспрам њега и који образују иконографску скупину Петозарних (Петочислених).

На северној страни југоисточног ступца насликан је *свети Авксентије*. Уз њега су трагови натписа: … **к(с)є** … (слика 1, цртеж 2, 1). То је старац кратке седе косе и краће седе браде, завршене у шпиц, који у десној руци држи крст, а левом, подигнутом, показује у правцу Јевстратија, приказаног на западној страни ступца. Одевен је у трослојну одору која подсећа на одећу старозаветних свештеника[37] и јединствена је у односу на одећу мученика у кончанском низу. Преко дугачке смеђе хаљине са широким рубом, испуњеним косим испресецаним линијама, има краћу хаљину окер боје и, преко ње, светлозелени плашт. На средини огртача је широки нашивак, а унутрашња страна декорисана је ситним мотивима на белој подлози. Начин приказивања светог Авксентија као седог старца кратке косе и са краћом брадом познат је од времена Менолога Василија II.[38] Касније се од тога није одступало, осим када је реч о грубим иконографским грешкама, на шта смо већ скренули пажњу.

На западној страни североисточног ступца насликан је, као пандан Јевстратију, *свети Евгеније*, такође у строго фронталном ставу (цртеж 1, 2). Од његовог имена у натпису читају се почетна слова: **ст(ы) єв….** Сива хаљина светитеља има при дну широки руб окер боје посут драгим камењем и бисерима, распоређеним у правилним размацима. Кружни оковратник слично је украшен и такође обрубљен нискама бисера. Црвени плашт омеђен је низом бисера и има жуту апликацију по средини. У десној руци, придигнутој пред грудима, светитељ држи крст, а длан леве, усправљене у истој висини, окренуо је ка посматрачу. Евгеније, као и увек, има изглед млађег човека кратке браде, која је у Кончи једва назначена.[39] Његова смеђа коврџава коса зачешљана је од чела уназад и иза ушију.

---

[35] За поменуте споменике cf. Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 132, 139, 142, 174, сл. 79 (Псача); у Богородичиној цркви на Малом граду, гледано од иконостаса према западу, у медаљонима су насликана попрсја Јевстратија (готово уништено), Авксентија (препознатљив по остацима седе косе), Мардарија (с капом), Евгенија (уништено) и Ореста (са сачуваним натписом) – Foto Marburg, сигнатура LA 10.808/16, 31 и 34 (Универзитет у Марбургу, Немачка). У Кучевишту су Јевстратије и Авксентије у другој зони на западном зиду, на суседној површини са северне стране били су Евгеније и Мардарије, док је Орест на потрбушју лука који спаја северозападни стубац и северни зид; у Горњем Козјаку, у другој зони живописа одоздо, на источној страни југозападног пиластра распознаје се стојећа фигура светог Авксентија, а на јужној страни северозападног пиластра светог Мардарија (према властитим белешкама са терена).

[36] J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 95, 180, Abb. 81–83. У том споменику свети Јевстратије представљен је и именован погрешно, наиме као свети Јевстатије, светитељ сличног имена, али другачијег изгледа (cf. *ibid*., 96, Abb. 84).

[37] Авксентијева одећа наликује, на пример, одећи првосвештеника Захарије у Грачаници (cf. Petković, *La peinture* II, pl. LXV).

[38] Cf. Weitzmann, *Lives of the Five Martyrs*, fig. 7.

[39] Упутимо само на неке добро репродуковане представе светог Евгенија: Mouriki, *Nea Moni*, pl. 63, 206 (Неа Мони), Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, fig. 13, 14 (Свети Лука у Фокиди) и Underwood, *The Kariye Djami* II, 287, fig. 145 (Хора).

На јужној страни североисточног ступца, десно од Евгенија и ка њему окренут, приказан је *свети Мардарије* (цртеж 1, 3), препознатљив по платненој црвеној капи са крзненим рубом. Куполаста капа је стални иконографски атрибут тог светитеља, изостављан само на појединим призорима његовог страдања. Мардарије у Кончи има смеђу косу средње дужине и смеђу округлу браду, како се, по правилу, слика. Обе руке подиже; у десној држи крст, док левом показује надесно, ка Евгенију. Кончански сликар није га представио у „персијској" одори коју карактерише кратка хаљина,[40] већ у дугој туници. Тиме је следио једну од две постојеће иконографске варијанте, ону по којој се Мардарије приказује у одори дворског службеника, а при том поново с капом на глави (Cod. B.II.4 из Националне библиотеке у Торину, XII век; синајска икона с почетка XIII века).[41] У Кончи је његова хаљина светлоплаве боје, с декорисаним рубом и украсима на оковратнику и нараменицама. Платнени бели појас, повезан у чвор, и плашт завезан испод браде и забачен уназад детаљи су који – као и појас код светог Јевстратија – вероватно треба да указују на светитељево источњачко порекло.[42]

У другом хоризонталном низу на источном пару стубаца преостале су две фигуре међу којима треба препознати *светог Ореста*, петог светитеља из групе Петозарних. Једна од фигура је поред Евгенија, лево од њега, на северној површини североисточног ступца (цртеж 1, 1), а друга десно уз Јевстратија, на јужној страни југоисточног ступца (цртеж 2, 3). Обе су веома оштећене, а представљају, дакако, мученике у патрицијским дугачким хаљинама и с крстовима у рукама. Када је реч о првој поменутој фигури, распознајемо да је приказани светитељ млад, без браде, краће косе с коврџама размештеним иза уха; у десној руци држи пред грудима крст, а лева му је покривена крајем плашта. Његов изразито фронталан став и иконографски неактивна, покривена лева рука показују да светитељ није ни у каквом односу са суседном фигуром светог Евгенија и да га, отуд, треба искључити из групе Свете петорице. Ореста пак можемо доста поуздано разабрати на супротној страни, у знатно страдалој фигури на југоисточном ступцу. Глава светитеља, нажалост, није очувана, али се распознаје шака леве руке којом показује удесно, у правцу светог Јевстратија. У византијској иконографској традицији, када је реч о изгледу Орестове одеће, слично као и код Мардаријеве, постоје две варијанте. Приказиван је или у војничкој униформи, што је у сагласности са подацима из његовог житија, или у дугој одори, заоденут плаштом, како је учињено у Кончи и, на пример, Светом Спасу у Верији, Богородици Љевишкој и Кучевишту (слика 2).[43] Редовно је, при том, представљан сасвим млад, без браде, а као бочна или крајња фигура у оквиру своје групе. У Кончи светитељ носи белу хаљину, десном руком високо подиже крст, а лева рука је савијена. Црвени плашт завезан му је испод браде, што је вероватно утицај старијих приказа светитеља у војничкој одећи (Свети Лука у Фокиди, Нерези, Лагудера).[44] Благи искорак и гест леве руке усмерени су, неоспорно, према светом Јевстратију, идејном предводнику Петозарних, који се на тај начин нашао у средини скупине размештене на источном пару стубаца и над некадашњим иконостасом.

У кончанској групи су, према томе, видно истакнути свети Јевстратије, који је изнад Христовог стојећег лика насликаног у првој зони на југоисточном ступцу, и свети Евгеније, представљен на чеоном делу североисточног ступца и над фреском Богородице Хиландарине. Обојица су, строго фронталним ставом, окренути средишту цркве. Шира иконографска пракса потврђује да фигуру светог Јевстратија најчешће окружују прикази двојице светитеља из скупине Петозарних. У византијској уметности он је, наиме, сликан или у средини групе, на иконама и минијатурама по правилу, или на њеном почетку, у фреско-сликарству онда када је група приказана у виду хоризонталног низа. Кончански сликар добио је задатак да групу размести на источним ступцима и због тога она није просторно јасно обједињена, а несиметрична је због непарног броја фигура. При том је свети Јевстратије, предводник скупине, задобио једно од два најистакнутија места. Но, још је значајније то што је светитељска група представљена у источном делу наоса, изнад хијерархијски најважнијих фресака Богородице Страсне и Христа, на ступцима непосредно поред иконостаса. У томе свакако треба видети посебну жељу наручиоца програма, јер такво место Петозарних мученика у фреско-програмима храмова није уобичајено.

Као што је показано, фигуре Петозарних мученика тек само по изузетку могу бити насликане у источном делу храма или непосредно уз иконостас, а постојеће паралеле нису идентичне Кончи. Бочно уз олтарску преграду и у доњој зони Петозарни су приказани, изнимно, у Старом Нагоричину. Паралелу Кончи пружа само неколико поменутих споменика у којима су Петозарни мученици насликани у источном делу храма, премда иконографски облик није подударан, јер су у њима представљени допојасно. То су Свети Лука у Фокиди, где су у медаљонима на пандантифима под куполом наоса (очуван је само свети Авксентије), кападокијска Елмали килисе, где су на површинама испод мале куполе пред олтаром, а донекле

---

[40] С кратким плаштом свети Мардарије је, на пример, насликан у северозападној капели Светог Луке у Фокиди из средине XI века (Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, fig.12), на синајској икони из XII столећа (Weitzmann, *Lives of the Five Martyrs*, fig. 38) или, у XIV веку, у Богородици Љевишкој и Грачаници (Панић–Бабић, *Богородица Љевишка*, сл. 22; Тодић, *Грачаница*, сл. 73).

[41] Weitzmann, *Lives of the Five Martyrs*, 103, fig. 12, 14.

[42] Чини се да је забачени плашт типичан за приказе светог Мардарија још од појединих минијатура из XI века (cf. Weitzmann, *Lives of the Five Martyrs*, fig. 4, 6). Истоветан платнени повез око струка има, на пример, пророк Данило у Светом Николи Орфаносу, такође светитељ персијског порекла (cf. Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, fig. 84).

[43] О другим иконографским појединостима Орестове представе, такође хагиографски заснованим (копље, крст око врата), cf. Mouriki, *Nea Moni*, 144; Панић–Бабић, *Богородица Љевишка*, сл. 20. У Манастиру код Прилепа свети Орест је приказан као војник са штитом и крстом у рукама, cf. Миљковић-Пепек, *Манастир*, сл. 60. За Кучевиште cf. н. 35.

[44] Плашт завезан у чвор испод браде заправо чини део војничке униформе, преко које се пребацује, а претпостављени Орест се и по том детаљу разликује од неидентификованог светитеља на североисточном ступцу у Кончи, коме плашт није повезан, већ само належе на рамена. У иконографским истраживањима такви детаљи такође могу бити од значаја. За приказ светог Ореста у војничкој одећи у Светом Луки и Нерезима: Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 78, fig. 11; Sinkević, *Nerezi*, fig. 72, 73. У Лагудери на Кипру добро је очуван приказ светог Ореста у војничкој униформи и са великим крстом који виси на ланцу око светитељевог врата, што је карактеристичан детаљ заснован на Орестовом житију. Cf. D. and J. Winfield, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and their Painterly Significance*, Washington 2003, 227–228, fig. 196; уп. и претходну напомену.

и Богородица Олимпиотиса, у којој су на доњим странама лукова с јужне стране, у попрсјима, с тим што је први, свети Јевстратије, на најисточнијем луку, изнад представе Христа Спаситеља на југоисточном пиластру. Велики углед ових светитеља исказују и програми у оквиру којих су они насликани бочно уз иконостас, у другој зони, а као низ попрсја, слободних или смештених унутар медаљона. Тако је, већ смо поменули, учињено у Псачи. Слично је и у охридској Богородици Болничкој, где се на северном зиду, у другој зони одоздо, налазе само медаљони са ликовима Петозарних; приказани су једнообразно и с погрешним особеностима, као младићи без брада. У целини посматрано, монументални програми XIV века показују да су Петозарни мученици најређе сликани у источном делу храма и да су ређе приказивани као стојеће фигуре. Налазимо их у западном делу цркава (Свети Спас у Верији, Свети апостоли у Солуну, Кучевиште, Горњи Козјак), на западном или средишњем делу бочних зидова наоса (Грачаница, Никола Болнички, Мали свети Климент, Андреаш), бочном низу стубаца (Богородица Љевишка, Богородица Олимпиотиса), јужном поткуполном луку (Краљева црква), у бочном броду (Дечани), југозападном анексу (Протатон) и припрати (Хора, Хиландар, Лесново). Старији програми такође показују разноликост њиховог смештања. У кападокијским храмовима најчешће су на сводовима и доњим површинама лукова. У Светом Луки у Фокиди су на пандантифима (мозаици), у Богородици тон Халкеон у ђаконикону, Неа Мони и Мавриотиси у припрати, на фрескама Светог Луке у Фокиди и Нереза у угаоним просторијама на западној страни, у Старој Павлици, Милешеви и Ариљу високо у поткуполним деловима наоса, а у Манастиру на средишњем делу јужног зида централног брода. Група Петозарних светитеља очито је могла бити насликана на различитим местима, а у Кончи се издваја тиме што је смештена на источни пар стубаца. У томе она, изузев донекле у Горњем Козјаку, нема непосредних аналогија у свом добу.

У тражењу узрока необичног истицања фигура Петозарних мученика у Кончи треба поћи од чињенице да су у питању идејни саборци светог Стефана, покровитеља храма, мученика *par excellence* и праузора хришћанских страдалника.[45] Напоредо са другим аспектима, култ Првомученика подразумевао је уважавање тог светитеља као патрона гробних цркава и капела.[46] Управо та околност, иако ликовним језиком слабије изражавана, изгледа пресудна за програм кончанске цркве. Разлозима општије природе, на другој страни, свакако припадају распрострањено схватање светих мученика као идејних утемељивача цркве и симбола истрајности и духовне снаге, што је резултирало праксом да се они, носећи ту симболику, сликају на самим стубовима и ступцима цркве.[47] Очигледно је, исто тако, да је ликовној „изложености" и важности ових и других светих мученика доприносила њихова популарност као исцелитеља и чудотвораца, то јест распрострањено уздање у њиховне заштитничке способности.[48] Видно место на коме су насликани Петозарни светитељи у Кончи сведочи о њиховом угледу, али се тиме не могу објаснити непосредни разлози који су довели до таквог програмског решења. Његов посебан смисао проналази се тек кроз сагледавање значења светитељске групе у контексту програма храма и оно изражава, као што ћемо покушати да покажемо, фунерарну симболику. Подлогу таквом тумачењу, у првом реду, пружа црквена служба, посебно молитве заупокојене литургије читане на сахранама световних лица и места на којима се наглашавају заступничке способности мученика пред Христом.[49] Својим страдалништвом хришћански мученици извојевали су привилегован, непосредан приступ Богу. Према Андреју Кесаријском, прихватани су и као посредници на Страшном суду којима су упућиване молитве.[50] На основу таквог схватања улоге светих мученика, предстојника пред Богом, Григорије из Нисе објашњава разлоге сахрањивања својих родитеља недалеко од гробнице Четрдесеторице севастијских мученика.[51] Култна функционалност те категорије светитеља, као заступника који су се заузимали за спас верних, одразила се на више начина у сликаним целинама. Поједине сцене страдања и тријумфалне смрти Четрдесеторице севастијских мученика, славних војника пострадалих за веру на залеђеном језеру, нуде у том смислу речите примере. У Светој Луцији код Сиракузе (IX век) они су приказани као оранти, а у Вардзији (1184–1186) и Ахтали (до 1227) сцена је сасвим приближена композицији Страшног суда. У Светој Луцији значење композиције разјашњава иконографски изглед четрдесеторице мученика, уз које су насликани крст и најсветије фигуре (Христос, анђели и Богородица, који су такође у молитвеном ставу), а у Вардзији и Ахтали њено место у оквиру програма.[52] За наше истраживање такође је веома значајна симболика појединих слика светог Стефана Првомученика, оних које су у вези са фунерарном наменом храма или заступништвом у загробном свету, а што се ишчитава из њиховог просторног или програмског смештања. Примери, истина, нису многобројни

---

[45] Репрезентативност приказа мученика у Кончи уочио је, доводећи је у везу с патроном цркве, И. М. Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 71, 94.

[46] Поред других показатеља те врсте, значајан податак представља то што је српски краљ Милутин своју гробну цркву у Бањској посветио светом Стефану, cf. Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 555.

[47] Нарочито је познато тумачење цариградског патријарха Германа I (715–730) о симболичкој улози мученика у утврђивању црквене грађевине (небеске цркве на земљи) – *Historia mystagogica*, ed. F. E. Brightman [The Journal of Theological Studies IX (1908)], 257–258. Прикази светих столпника на површинама самих стубаца, као и мученика на ступцима што носе куполу, посебно су саображени идеји о чврстоти и истрајности вере. О том питању И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУ 18 (1982), 41–52.

[48] У вези са уздањем у исцелитељске моћи карактеристичне су илустрације чуда светог Јевстратија на иконама иконостасне греде на Синају из XII века. Међу њима су посебно занимљива три излечења (опседнутог, махнитог и згрченог), јер су се догодила захваљујући светитељевој појави и благослову, односно уз присуство реликвијара са његовим моштима (Weitzmann, *Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, 108–109, fig. 30, 32, 36). С друге стране, изразито профилактичну улогу мученика показује место које су у храмовима добијале слике Четрдесеторице севастијских мученика. Сликани су на конструктивно најосетљивијим деловима цркава: С. Радојчић, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 7–17; Габелић, *Манастир Лесново*, 59–61, сл. 6–12, са примерима.

[49] А. Малвцевъ, *Чины погребенія*, Берлинъ 1898, 90–91; Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 76.

[50] PG 106, 265A; T. Velmans, *Une icone au Musée de Mestia et le thème des Quarante martyrs en Géorgie*, Зограф 14 (1983), 43

[51] PG 96, 784B; Velmans, *loc. cit.*

[52] Velmans, *Une icone au Musée de Mestia*, 42–43; eadem, *Byzance, les Slaves et l'Occident. Etudes sur l'art paléochrétien et médiéval*, London 2001, 157–172.

нити експлицитни на уобичајен начин. У наосу Дечана једна од неколико представа светог Стефана налази се у близини ктиторове гробнице, а у Старом Нагоричину он је насликан у ширем саставу деисисне групе.[53] Најзад, значајно је и то што се у појединим сликаним декорима цркава може препознати идеја о сепулкралној улози представа Петозарних мученика, какву они највероватније имају и у Кончи.

Фунерарно значење групе Петозарних мученика запажамо у монументалној уметности епохе Палеолога нешто старијој од Конче, премда аналогије нису потпуне. У Ариљу, гробној цркви моравичких епископа, стојеће фигуре Петозарних налазе се у трећој зони западног траведа, где се запажају због релативно сведеног избора приказаних светитеља. У Богородици Љевишкој, гробници призренских епископа, насликани су на северним ступцима у другој зони, дуж наоса. У јужној од двеју западних просторија Протатона – које су, како је у литератури претпостављено, могле служити за комеморацију умрлима – Петозарни су представљени у другој и трећој зони јужног, западног и северног зида, док у Грачаници стоје, што је од посебног значаја, непосредно уз аркосолијум, у првој зони на јужном зиду.[54] У Леснову су допојасне представе Петочислених на западном луку припрате и вероватно такође у склопу фунерарне симболике сликаног програма, у прилог које говори највећи број фресака тог простора (Пантократор у кубету, циклус Последњих псалама, композиција Четрдесеторица севастијских мученика и Вазнесење пророка Илије).[55] Мученике приказане на источном пару стубаца у Кончи претходно налазимо на фрескама мале просторије у северозападном углу цркве Светог Пантелејмона у Нерезима (1164),[56] као и у северозападној капели Светог Луке у Фокиди (1035–1055).[57] Обе просторије служиле су, доста је извесно, за сахрањивање и имају првобитне аркосолијуме.[58] Када је реч о сликаном програму капеле у Светом Луки, у литератури је фунерарна симболика приписана приказаним сценама (Распеће, Преображење, Вазнесење светог Илије), као и појединим детаљима (прикази свећњака и сове). У поменутом бочном простору у Нерезима фунерарна симболика приписује се само фигури светог Трифуна. По нашем мишљењу, то се може проширити и на остале представе светих мученика, то јест на читав сликани ансамбл који је надвишен, у оба случаја, Христом и анђелима. У поменутој капели у Фокиди Петозарне мученике налазимо на јужном зиду и наспрам гробнице. У северозападном анексу Нереза четворица из групе Петозарних заузимају горњу зону зидова, док је пети спуштен у доњи појас на источној страни, десно од аркосолијума.

Надовезујући се, по свему судећи, на старију традицију византијске уметности, омогућену особеностима култа светих мученика, поручилац програма Конче одредио је да се у вишим зонама источних стубаца насликају светитељи чије је значење било прикладно за гробну цркву ктитора Николе Стањевића, наиме фигуре које својом симболиком и идејном функцијом одговарају таквом карактеру храма. Свакако да су уз саму ктиторову гробницу морали бити приказани светитељи чија су фунерарна својства била још израженија – свети врачи или најпознатији свети ратници, који, уз то, припадају и уобичајеном репертоару приказиваних светитеља.[59] Тих фигура нема у доњем појасу источних стубаца нити на западном пару стубаца, па, уз велику вероватноћу, можемо претпоставити да су се налазили на зидовима храма. Петозарним и другим мученицима приказаним у горњој зони стубаца у одређивању сепулкралне намене цркве у Кончи припада, заправо, другостепена улога, али је њихова програмска важност ипак велика. Због уважавања и истицања њихове чудотворности и, надасве, способности заступништва они су посредни сведоци надгробне намене Стањевићевог храма.

---

[53] Реч је о представи на западном лицу југозападног ступца у Дечанима, односно у североисточном делу припрате Старог Нагоричина: Војводић, *Прилог познавању иконографије*, 546, 555–556, сл. 6 (Старо Нагоричино), 8 (Дечани).

[54] О претпостављеној надгробној намени угаоних компартимената Протатона: Djurić, *Les conceptions hagioritiques* (н. 25), 61–62. За Грачаницу, Богородицу Љевишку и Ариље cf. н. 24, 26, 29.

[55] О симболици програма припрате Леснова: Габелић, *Манастир Лесново*, 157, 188, 190, passim. Поменути прикази Четрдесет севастијских мученика у Светој Луцији, Вардзији и Ахтали са посмртном симболиком (н. 52) такође посредно доприносе есхатолошком тумачењу програма лесновске припрате. Та сцена је у Леснову приказана на западном зиду, испод лука на коме су медаљони Петозарних и персијских мученика са Христом Емануилом у врху.

[56] О сликаном декору северозападне капеле у Нерезима cf. Sinkević, *Nerezi*, 71–73, pl. XXIII, XXIV, LXV–LVII; Барџиева-Трајковска, *За тематската програма*, 9–11. У куполи се налази представа Пантократора, у тамбуру су анђели ђакони, а мученици су распоређени по зидовима.

[57] О фрескама капеле у северозападном делу цркве Светог Луке у Фокиди: Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas* (н. 4), 22–27, 39–82, sh. I–VI, fig. 1–38.

[58] О сепулкралној намени северозападне просторије Нереза, у којој је – због малих димензија – комеморативни обред могао обављати тек један свештеник: G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 166, где је указано и на велику сличност програма северозападних капела у Светом Луки у Фокиди и Нерезима, премда је читање програма било непотпуно. Питање намене ове просторије недавно је темељно образложено и са архитектонског гледишта: Sinkević, *Nerezi*, 16–19, pl. 5. Не доносећи аналогије нити изворну литературу, Барџиева-Трајковска, *За тематската програма*,15–18, претпоставља да се у тој просторији налазио „отворени гроб" који треба да је служио за подвизавање. О загробној функцији северозападне капеле у Светом Луки у Фокиди, која није спорна: Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 109–113.

[59] О фунерарној улози представа светих врача и ратника: Д. Филиповић (Поповић), *Саркофаг архиепископа Никодима у цркви св. Димитрија у Патријаршији*, ЗЛУ 19 (1983), 90–92; eadem, *Српски владарски гроб*, 76.

Representation of the Five Martyrs of Sebaste in the Church of Saint Stephen at Konče

Smiljka Gabelić

The identification was carried out in this article of the significantly damaged figures of the saints, depicted in the second zone of the eastern pillars in the church of Saint Stephen at Konče (before 1366), using a large number of analogous examples. The meaning of this group of martyrs was interpreted as funerary, on the basis of the corresponding notion about the representation of the Holy Martyrs and the location of their figures in certain monuments.

On the eastern pair of pillars the Five Holy Martyrs are depicted, with the usual typological characteristics – Saint Eustratius (drawing 2, 2) (with dark hair and a beard, a white "scarf" around his neck, a robe gathered at the waist with a broad band, and holding a folded scroll in his hands), Saint Auxentius (drawing 2, 1) (as a grey-haired old man in robes resembling those of a priest); Saint Eugenius (drawing 1, 2) (young, with a short beard); Saint Mardarius (drawing 1, 3) (with brown hair and a beard; wearing a cap; with a broad cloth waist-band – possibly an Oriental detail of clothing) and Saint Orestes (drawing 2, 3) (head damaged; wearing a long robe and a mantle). A thorough knowledge of the individual features of these saints is evident. The way they are grouped is suggested with the motions of their hands and where they are placed; the saints placed at the sides motion with their hands to the central figures of the group (Saint Eustratius and Saint Eugenius, on the western sides of the pillars).

The devotion to the Five Holy Martyrs originated from Armenia, and it is certain that their cult was established in a more definite manner, after the X century (Notes 8–9). In the late Byzantine period, judging by indirect data (the reliquary and the icons in the Great Lavra and Hilandar), their cult might have received particular encouragement from the Holy Mount (Notes 10–12). The position where the Five Holy Martyrs were depicted in Byzantine monumental painting varies (Notes 15–36). They were portrayed the least often in the eastern part of the church, as in the case at Konče, where they were above the frescoes of the Mother of God of Hilandar and Christ, beside the iconostasis. Here, their presence is emphasised even more by painting them as standing figures.

The symbolism of the saints from Konče is derived from the context of the devotion to the cult of martyrs, and is confirmed by analogies (Notes 49–51). It is most probable that the Five Martyrs were represented with a funerary symbolism at, for example, Protaton, Arilje, Gračanica and Lesnovo (Notes 54–58)

Since the frescoes in the lower part of the nave were destroyed, the surviving groups of the Holy Martyrs on the pillars indirectly point to the fact that the church at Konče was built with the purpose of becoming the *mausolea* of the Grand Duke Nikola Stanjević, its founder.

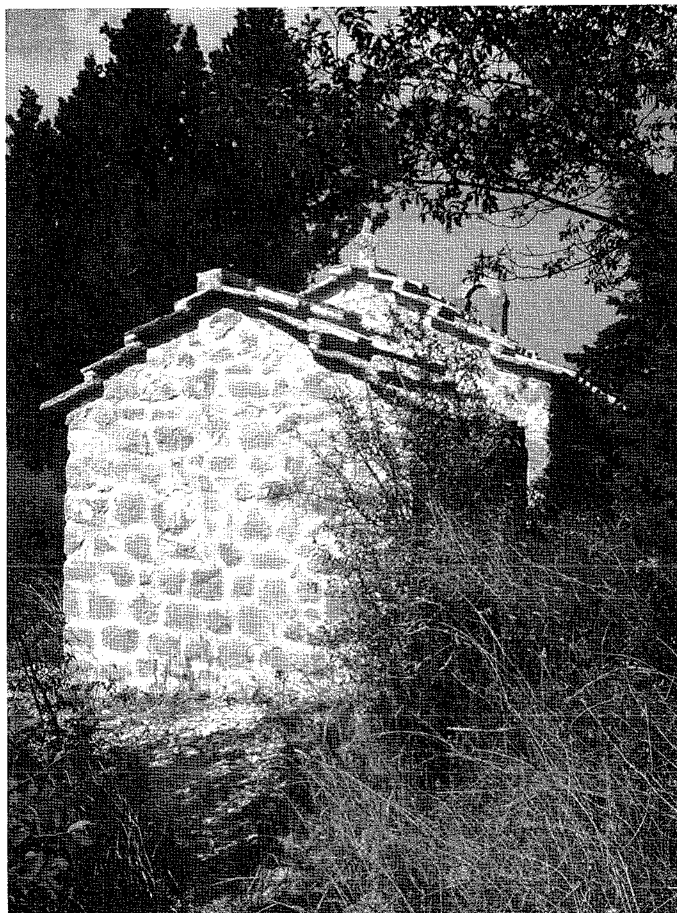
Новооткривени фрагменти фресака у цркви Свете Ане изнад Пераста (Бока Которска)

Иван М. Ђорђевић

UDK 75.052.034(497.16 Perast):75.071.1 Dobričević L.

Предмет рада су новооткривене фреске у цркви Свете Ане, раније посвећеној Светој Петки, на брду Светог Илије изнад Пераста. Пажња је најпре посвећена датовању цркве, то јест наоса, за који је утврђено да потиче из XV века. Анализа првобитног слоја живописа дала је за право аутору да најстарије сликарство Свете Ане датује у средину XV века и изнесе претпоставку да је то сликарство могло бити дело чувеног которског и дубровачког сликара Ловра Маринова Добричевића.

На једном платоу брда Светог Илије изнад Пераста налази се у сваком погледу необично занимљива црква Свете Ане. Једнобродна грађевина са правоугаоним олтарским простором на истоку и карактеристичним звоником на преслицу на западу најзначајнија је, свакако, због фреско-ансамбла. Њега је почетком XVIII столећа насликао познати Трипо Кокоља, и сам родом из Пераста, који је радио и на другим просторима диљем Далмације. Судећи по историјским изворима и мемоарско-историјским казивањима, Света Ана је дуго одолевала страдањима, мада је увек као позната светиња Пераста наново обнављана. Пре неколико година она је прво детаљно истражена, да би лета 2000. године, како то налажу црквени прописи, упричилена „фешта" новог освећења. Тим поводом Зорица Чубровић је написала и пригодну књижицу, практично малу монографију, са важном и незаобилазном литературом.[1] Једну од констатација З. Чубровић треба цитирати једноставно зато што она даје потребне елементе за наше саопштење: „У току рада на обијању оштећеног малтера са чеоне површине према апсиди, *откривене су старије фреске* (подвукао И. М. Ђ.). Ово веома значајно откриће омогућиће сигурније датовање цркве за коју се до сада могло претпоставити да потиче из старијег времена с обзиром на готичке карактеристике свода. Како других стилских елемената из тог периода није било, тешко се, у одсуству архивских података и детаљних истраживања, са сигурношћу могло рећи из ког периода она потиче. Рад на проучавању, заштити и презентацији новооткривених фресака тек предстоји."[2] Све што је овде речено, а З. Чубровић је као поуздани истраживач бококоторских старина позната по опрезности у закључивању, у ствари упућује на правац размишљања стручњаке другог профила, оне којима у подручје основних научних интересовања улази и историја сликарства. У току писања овог прилога З. Чубровић је у часопису *Бока* објавила веома занимљив чланак о урбанистичком развоју Пераста.[3] и



Сл. 1. Света Ана изнад Пераста

том приликом је, разуме се, узела у разматрање цркву Свете Ане изнад Пераста. Понављајући углавном већ изречене закључке о архитектури, она је записала да је „унутрашњост ове цркве осликана фрескама које би могле потицати најкасније из прве половине XV вијека". Чак је публиковала и једну слику, али из прве фазе откривања живописа.

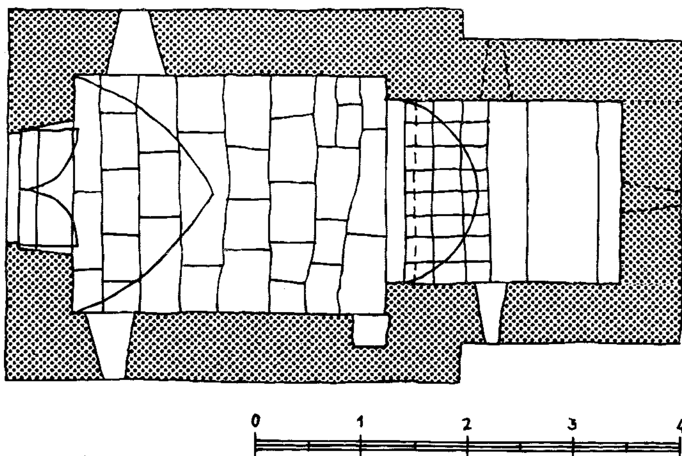
Прочитавши први текст З. Чубровић, а на молбу Мира Франовића, који је руководио радовима на рестаурацији и санацији Свете Ане, проучили смо 2000. године

---

[1] Z. Čubrović, *Crkva sv. Ane u Perastu*, Perast 2000. Захвални смо З. Чубровић, архитекти Регионалног завода за заштиту споменика културе Котора, која нам је помогла да овај кратки рад буде написан.

[2] *Ibid.*, 9. Нарочито истичемо констатацију З. Чубровић да црква „потиче из старијег времена с обзиром на готичке карактеристике свода". Cf. infra.

[3] Z. Čubrović, *Ka poznavanju urbanističkog razvoja Perasta*, Бока 23, (2003), 125–140.



Сл. 2. Основа Свете Ане изнад Пераста (З. Чубровић)

новооткривене фрагменте фресака. Пре него што искажемо своје мишљење, морамо се подсетити чињеница које је већ установио дон Грација Брајковић, познати перашки жупник и неуморни истраживач. Да не би било забуне и недоумица, навешћемо све што је о нашој црквици дон Г. Брајковић сакупио, а тиче се стања на прелазу из XVII у XVIII столеће: „Црква се издржавала таксом од продаје рујевине и рибе на перашкој пјаци. И ова црква имала је своје црковинаре (prokuratore). Године 1683. то су били дон Antun Zambella, опат, и Трипо Кокоља, сликар. Баш те године изгоријела је олтарска пала па изграђена нова, и за њу је плаћено 30 лира. Можемо претпоставити да ју је израдио Трипо Кокоља, који је био црковинар те цркве. Не зна се из којег је разлога олтарска капела те цркве 1708. године срушена и поново саграђена. Тада је на читавом источном зиду те капеле Трипо Кокоља израдио фреску, која је и сада сачувана, иако у доста лошем стању. У књизи рачуна Кокоља је ословљен као 'Signor Pitor' и забиљежено је да му је за фреску исплаћено 56 лира.“[4] Дон Г. Брајковић је реконструкцију догађаја извео на основу Књиге рачуна Свете Ане, која је у Наджупском архиву Пераста. Та предрагоцена изворна грађа доноси још један важан податак, како је записао и сам дон Г. Брајковић, да је „црква Св. Ане некада звана Св. Веneранда“.[5] Узгред речено, посебно подвлачимо да је света Венеранда латински назив за свету Петку (грчки η άγια Παρασκευή, српскословенски **света петка**). Оба имена светитељке су у Боки Которској, с обзиром на то да обде вековима живе заједно припадници две хришћанске конфесије, католичке и православне, била употребљавана подједнако, а значење се подразумевало. Сасвим је друго питање када је и зашто црквица Свете Венеранде изнад Пераста постала храм Свете Ане. Од помоћи би нам можда могла бити, по нашем мишљењу, управо фреска коју је урадио Трипо Кокоља.[6] Наиме, у централном пољу (ту су са стране стојеће фигуре светих Катарине и Луције) он је насликао како уз свету Ану на престолу стоји мала Марија и ставља на главу свете Венеранде венац од разнобојног цвећа. Света Венеранда је у клечећем ставу и обема рукама држи крст. Тако замишљена композиција јасно, изгледа, упозорава да се бар у време Кокољиног живописања знало да је црквица изнад Пераста посвећена светој Венеранди, то јест светој Петки, а да је касније, с обзиром на то да је централна фигура Маријина мајка света Ана, променила „назив“. Сам дон Г. Брајковић је на једном месту записао: „У документима се ова црква често налази и под називом Св. Венеранде, а у народу Св. Петке.“[7] Томе бисмо додали и један занимљив бакрорезни лист,[8] вероватно рађен у Млецима. Миро Монтани је датовао лист у XVII век, а З. Чубровић, на основу својих испитивања перашких кућа, у крај тог столећа.[9] Међутим, за ово саопштење важна је чињеница како су овде изнад Пераста представљене две капеле. Нижа, скоро изнад утврђења Светог Крста, обележена је као „M. di Misericordia“ – Госпа од Милосрђа – а она и данас постоји са фрескама или Трипа Кокоље или неког сликара из његовог круга. Горе лево, на поменутом платоу је капела са натписом „S. Veneranda“, значи наша Света Петка.

Пре него што се посветимо теми рада, новооткривеним фрескама у Светој Ани, треба још нешто рећи. Поред онога што је урадила З. Чубровић у својој малој монографији, а нарочито оног што је написала о архитектури грађевине не опредељујући се за датовање наоса, ми бисмо, поводом времена настанка, подсетили на значајну белешку дон Г. Брајковића: „Не зна се година изградње, али Драго Мартиновић (1697–1781) у својим Аналима каже да је прастара ('antichissima')…“[10] Узимајући у обзир чињеницу да је брод Свете Ане оригиналан и да је засвођен на готички начин, то јест свод је преломљен у темену,[11] није тешко закључити да је реч о заиста старој цркви, насталој много пре почетка XVIII столећа, када су на њој вршене промене. Готички начин пресвођавања малих једнобродних цркава у Боки Которској, посебно током XV столећа, био је сасвим уобичајен. Набројаћемо примере за које ми знамо: Свети Михаило у Котору (обнова завршена 1437),[12] Свети Ђорђе у Доњем Ораховцу (саграђена свакако до 1446),[13] Света Марија на Мржепу, данас Свети Базилије у Столиву (завршена до 15. августа 1451),[14] Богородичино успење у манастиру Савини (са-

---

[4] G. Brajković, *Freska Tripa Kokolje u crkvi sv. Ane u Perastu*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 27 (1988), 303.

[5] *Ibid.*

[6] Тог мишљења је и дон Павао Буторац, P. Butorac, *Kulturna istorija grada Perasta*, Perast 1999, 162. Cf. слике које доноси Г. Брајковић, *op. cit.*, 304–305.

[7] G. Brajković – A. Tomić – M. Milošević – Z. Radimir, *Neki manje proučavani primjeri građanske i crkvene arhitekture spomeničkog karaktera u Kotorskoj opštini*, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru XXXV–XXXVI, (1987–1988), 93 (Брајковић). Управо у Котору је стара црква Свете Венеранде променила посвету и добила нову – Света Ана, cf. I. Stjepčević, *Vodja po Kotoru*, Kotor 1926, 49, који саопштава да је она била „матица братовштине месара … покрај које се спомиње почетком XIV в. самостан св. Мартина, са црквом истог имена…“ Вероватно је због тога извесна которска грађанка Маруша поручила да на јужној страни тријумфалног лука средином XV века буде насликан тај светитељ са њеном молитвом, В. Живковић, *Фреске из XV века у которској цркви Свете Ане. Иконографска анализа*, Зограф 28 (2000–2001), 133–138 (са старијом литературом).

[8] Тај бакрорезни лист M. Montani, *U sjeni zbivanja zlatne epohe Perasta*, in: *12 vjekova Bokeljske mornarice*, Beograd 1972, 57, без аргументације приписује венецијанском уметнику Коронелију (P. Vincenzo Maria Coronelli). О њему cf. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, ed. U. Thieme, Leipzig 1912, 449; каже се да је био писац, правио је глобусе, али, иако се потписивао на бакрорезима, изражена је сумња у то да је био и гравер. То не значи да он није урадио гравиру Пераста.

[9] Čubrović, *op. cit.*, 132

[10] Cf. Brajković, *op. cit.*, 92.

[11] Cf. нашу напомену 2.

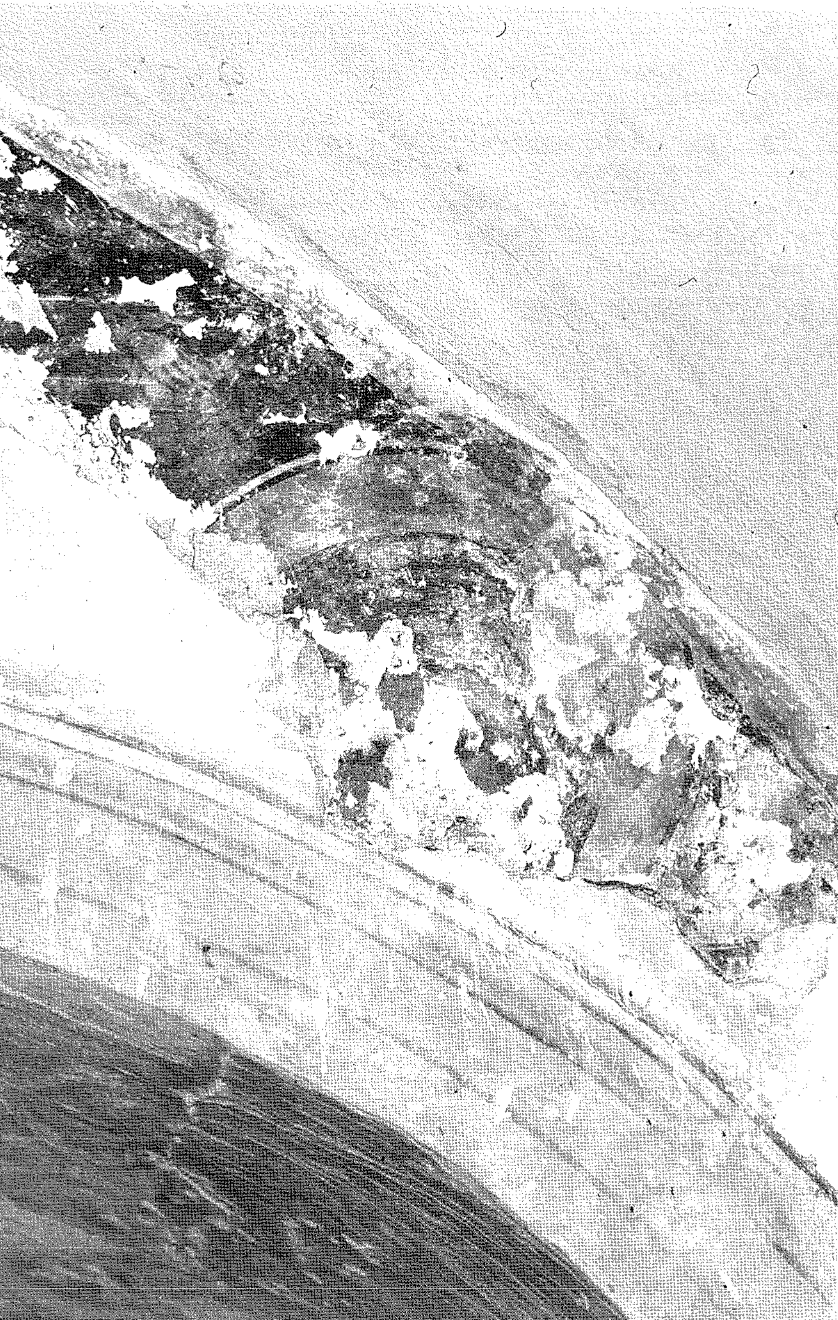
[12] В. J. Ђурић, *Црна Гора у доба обласних господара, умјетност*, посебан отисак из: *Историја Црне Горе* II/2, Београд 1970, 511.

[13] *Ibid.*

[14] В. J. Ђурић, *У сенци фирентинске уније: црква Св. Госпође у Мржепу (Бока Которска)*, Зборник радова Византолошког института XXXV (1996), 11.

Сл. 3. Ведута града Пераста, XVII век

Сл. 4. Света Ана, представа Свете Ане, мале Марије, свете Веneранде и светих Катарине и Луције, дело Трипа Кокоље, почетак XVIII века, источни зид олтарског простора



Сл. 5. Света Ана, представа свете Петке, фрагмент из XV века

Сл. 6. Света Ана, Распеће Христово, детаљ очуваног, средина XV века

грађена до осликавања 1455–1458),[15] Света Ана изнад Прчња (средина XV века),[16] Свети Лука у засеоку Смоковцу изнад Рисна (средина XV века)[17] и Свети Андрија у Кутима изнад Зеленике (средина XV века).[18] Занимљиво је приметити да је један број ових црквица управо саграђен „на висинама", то јест ван насеља и више или мање даље од приобаља. Такође су увек тражени и нарочити погодни платои на обронцима брда Боке Которске. Такве су цркве изнад Ораховца, на Мржепу, изнад Прчња, Рисна и Кута. У разлоге за избор таквих места, осим када је у питању наша Света Ана у Перасту, овом приликом не бисмо улазили. Дакле, нема сумње да је Света Ана саграђена у XV веку, а да је почетком XVIII века био обновљен њен олтарски простор. Тај закључак умногоме доприноси датовању првог слоја фресака. При том никако не смемо заборавити да је у исто време саграђена и капела на острву Госпе од Шкрпјела, за коју је средином XV века Ловро Маринов Добричевић, которски, а потом и дубровачки сликар, израдио велелепну икону Богородице са Христом типа *Imago Conceptione*.[19] Коначно, узимајући све у обзир, мислимо да нећемо бити далеко од истине ако кажемо да је Света Ана, то јест Света Петка, најстарија сачувана светиња Пераста.

Када су конзерватори скинули малтер у наосу, приметили су старе фреске. Реч је о тријумфалном луку и ту су остали делови главе једне светитељке на јужној страни, иначе по правилу важнијој од северне, и у врху сасвим мали део Христовог распећа. Да би што више проширили прилаз олтарском простору, обновитељи из XVIII века су, не верујемо намерно, уништили Распеће и сачувану главу светитељке. Тако су нам остали само фрагменти, али необично занимљиви и вредни пажње. Када је реч о идентификацији светитељке, није било тешко утврдити о коме се ради. Испод њеног попрсја добро се види очувано почетно слово имена „П", те немамо разлога, с обзиром на све што је до сада саопштено, да имало посумњамо у то да је на овом месту била насликана света Петка. Она је могла бити обележена као Н АГІА ПАРАСКЕΥН или као **Света Петка**. Дакле, у врху тријумфалног лука налазило се Распеће, видећемо из даљег текста и зашто, и оно је очигледно било посебно важно за програм читаве цркве. Када је реч о светој Петки, сасвим је уобичајено да се патрон храма нађе на јужној страни, и то одмах до олтарске преграде. Зато је, уосталом, у народу и сачувана традиција да је то црква Свете Петке, без обзира на то што је она у неком тренутку променила своју посвету. Разуме се, и за промену посвете постоје посебни разлози, у које, мислимо, сада не треба улазити.[20]

---

[15] Idem, *Манастир Савина*, прештампано из зборника *Бока* 5, Херцег-Нови 1973, 6.

[16] Cf. Ђурић, *Црна Гора*, 511.

[17] Cf. *ibid.*, 447.

[18] Cf. *ibid.*, 453. Пре В. Ј. Ђурића архитектуром Котора и Бококоторског залива посебно се бавио В. Кораћ, *Споменици средњовековне архитектуре у Боки Которској*, Споменик САН CIII (1953), 147–162; idem, *О монументалној архитектури средњовековног Котора*, Споменик САН CV (1956), 115–129.

[19] В. Ј. Ђурић, *Икона Госпе од Шкрпјела*, Анали Филолошког факултета (1967), 83–89.

[20] О томе посебно cf. Butorac, *op. cit.*, 162, који, поред примера из Пераста и Котора, бележи и промене посвета – Свете Петке у Свету Ану – у Ђурићима, Богдашићима и Херцег-Новом

Ипак, поменућемо да је у периоду после контрареформације дошло до новог процвата идеја о Богородици и њеној мајци светој Ани.[21]

Од представе свете Петке остало је сасвим мало. Ту су део лица са готово уништеним очима и мафорион који ова светитељка по правилу има. Мафорион је тамноокер боје са акцентима црвене. Лице је, такође, окерног инкарната, у зависности од сенчења – тамнијег или светлијег. Од Распећа и дела руке Исуса Христа остало је толико да се види крак крста уоквирен белом на плавој позадини и рука рађена тамнијим и светлијим окером. На први поглед недовољно да би се тзв. атрибутивним методом нешто закључило. Међутим, будући да нам је добро познато како раде сликари на подручју јужног приморја, а посебно Боке Которске, такав сликарски поступак и стилске одлике припадају најпре Ловру Маринову Добричевићу. Остацима фресака у Светој Ани нарочито је слично оно што је Добричевић урадио у цркви Успења Богородице у Савини.[22] Стога не искључујемо могућност да су његово дело и фреске у цркви Свете Ане у Котору.[23] Ма како било, ово наше запажање сасвим је довољно да установимо како први слој фресака у цркви Свете Ане изнад Пераста потиче из средине XV столећа. Даље од тога не сме се ићи, једноставно зато што је грађа очувана само у неколико фрагмената.

За крај смо оставили оно што је, по нама, за цркву Свете Ане и Пераст најбитније. То је већ запазила З. Чубровић у својој малој монографији: „Заједно са остацима три мање капеле смјештене уз стазу која води према цркви, чији је унутрашњи зид најниже од њих, судећи по траговима, био осликан у фреско техници, положај цркве св. Ане указује на њен завјетни карактер, односно говорио би у прилог претпоставци да је првобитна посвета св. Петки – св. Венеранди – подразумевала уобичајену жртву ради мукотрпног прилаза храму посвећеног овој светитељки, веома омиљеној у народу."[24] Овом исказу, који је сасвим на месту, могло би се додати много тога. Пре свега, то је опште место и на Западу и на Истоку, а нарочито на Западу. Капеле или цркве грађене „на висинама" подразумевале су тежину ходочасничког прилаза, што, у ствари, треба да нас подсети на Христов пут на Голготу који је био са „станицама". Дакле, на симболичком путу ка највишем месту – Калварији – месту Христовог распећа, прављене су једноставне или компликованије капеле, пред којима су се верници уз одмор и помолили мислећи на Господа Исуса Христа и његова страдања. Тај пут је познат као *Via crucis*[25] и понављао се сваке године. Немојмо заборавити да је једна од најважнијих врлина које су красиле homo religiosus-а прошлих времена била то да се у свему мора „понашати" као Исус Христос, а у имитирању Пута на Голготу била је могућност сопственог спасења. Да ово наше саопштење не остане само на разини општег, посебно подвлачимо да је у врху тријумфалног лука Свете Петке, то јест Свете Ане, насликано Христово распеће. Неко је у заиста образованој средини Пераста добро знао да је дирљивом оптимизму наших људи било страно позивање светог Григорија Богослова упућено вернима да се са Христом распињу и умиру – да би са њим и васкрсли. Њима је више одговарало Григоријево размишљање о Христовој људској природи у Страдањима срочено у познати став: „Будимо богови њега ради, јер је он (био) човек нас ради."[26] Ми данас нисмо у ста-

Сл. 7. Света Ана у Котору, свети Мартин, седамдесете године XV века

[21] Cf. S. Brajović, *Gospa od Škrpjela. Marijanski ciklus slika*, Perast 2000, 153–154 et passim.

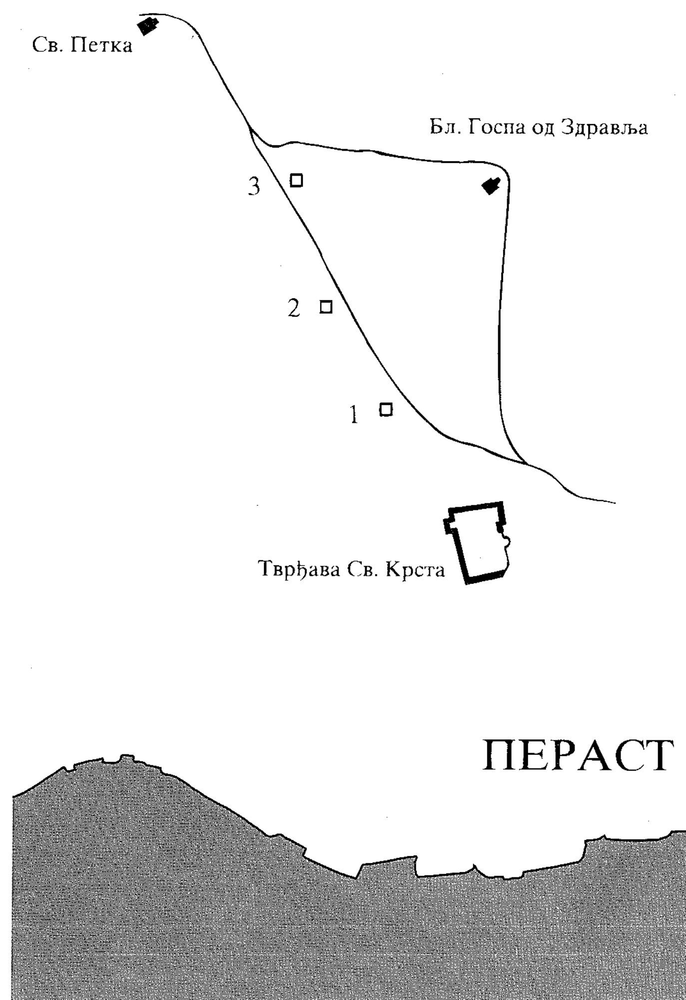
[22] Cf. нашу напомену 15. Ту је наведена и старија литература. О делатности Ловра Маринова Добричевића cf. и R. Vujičić, *Umjetničke prilike u Kotoru sredinom XV vijeka*, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru XLI–XLII (1993–1994), 35–43 (са старијом литературом).

[23] Да на ово помишљамо, наводи нас R. Vujičić, *O novootkrivenim freskama u crkvi Sv. Ane u Kotoru*, Бока 15–16 (1984), passim, сл. 3–4, који сматра да је у Светој Ани у Котору радио управо Ловро Маринов Добричевић. С друге стране, В. Ј. Ђурић, *Језици и писмена на средњовековним фреско-натписима у Боки Которској: значај за културу и уметност*, in: *Црква Светог Луке кроз вијекове*, Котор 1997, 265, каже да је тај уметник „несумњиво" радио у Светом Михаилу у Котору и Савини, а „његов сарадник" у Светој Ани у Котору. Коначно, сасвим недавно, В. Живковић, *op. cit.*, 137–138, на основу канонизације свете Катарине Сијенске, убедљиво је показала да је *terminus ante quem* настанка живописа 1475. година, а *terminus post quem* 1461. Пошто је Ловро Добричевић живео до 1478, не треба одбацити могућност да је он у Светој Ани поткрај живота извео фреске, нарочито због тога што су се сликари често, када им се примицао крај овоземаљског постојања, враћали тзв. „академизму".

[24] Čubrović, *Crkva sv. Ane*, 2; cf. и eadem, *Ka razmatranju*, 126.

[25] То су веома добро схватили студенти архитектуре, па су у поменутој књижици цркве Пераста обрадили под насловом *Templum*, а са поднасловом *Култ Светог Крста*, in: *12 vjekova Bokeljske mornarice*, 52–67.

[26] О томе опширније cf. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 99.



Сл. 8. Перашки Via crucis
(по скици З. Чубровић, цртеж Д. Војводић)

Сл. 9. Једна од капела перашког Via crucis-a
(фото З. Чубровић)

њу да датујемо цркве и капеле перашког *Via crucis-a*, али је много значајније да установимо како је он постојао и како је из различитих делова града кретао ка утврђењу Светог Креста, а онда се, са два пута поред поменутих капела, уз то и поред Свете Марије од Милосрђа, завршавао на платоу Свете Петке, то јест Свете Ане. На том је месту био крај који је означавао и нови почетак. Тако је и данас.

Newly Discovered Fragments of Frescoes in the Church of Saint Ana above Perast (the Boka Kotorska Bay)

Ivan M. Djordjević

Several years ago, during the reconstruction and refurbishment of the Church of Saint Ana above Perast, the original layer of frescoes was discovered in this church, which is otherwise known for the wall paintings by Tripo Kokolja (beginning of the XVIII century). Since this church is also known, as indicated in the paper, by the name of Saint Veneranda, or Saint Paraskevi, the point that was discussed first of all, was the change in the dedication of the church. On the basis of an analysis of the architecture, it was argued that this was one of the oldest shrines in Perast, dating from the mid-XV century. Fragments of frescoes were then analysed, which made it possible to conclude beyond a doubt that Saint Paraskevi was painted on the triumphal arch, on the southern side, and above her, the Crucifixion. The placement of this scene in the main place in the temple resulted from the fact that the Church of Saint Ana was located at the end of the Way of the Cross (Via Crucis), in Perast. All this indicates that the educated population of Perast knew exactly how to create the sacral topography of a town. Finally, it seems that the paper proves, persuasively enough, that the wall paintings in Saint Ana are the work of Lovro Marinov Dobričević, a painter of Kotor and Dubrovnik from the middle and the latter half of the XV century.

The Expression of the Imperial Idea of a Romanian Ruler in the Katholikon of the Great Lavra Monastery[1]

Nikos Dionysopoulos

UDK 75.052.041.5(= 135.1:495.631)"15"

The subject of this paper is a recently cleaned fresco displaying a donor portrait in the katholikon of the Great Lavra monastery on Mount Athos, known as the portrait of the Byzantine Emperor John Tzimiskes. The author taking into consideration several iconographic elements as well as the new data that came to light in the course of restoration, rejects the possibility of the representation of the Byzantine emperor and identifies the painted image with Wallachian Prince Vlad Vintilă (1532–1535). This is the most representative example of a Romanian ruler portrayed in fresco that excellently reflects the imperial idea.

In 1535, the iconographic programme in the katholikon of the Great Lavra frescoed by Theophanes, the renowned Cretan painter, was enriched with the portrait of the monastery's first benefactor, Nikephoros Phokas (963–969).[2] The portrait is located in the nave, on the northern side of the southwestern pier beneath the dome, next to the figure of the martyr St Mercurios. The Byzantine emperor, donned in a ceremonial *sakkos* with a *loros*, is depicted, half-turned towards the altar, extending scrolled chrysobulls (Figure 1). There is an aureole around his head on which he wears a gold, dome-like crown, resembling the *stemma* of the Paleologues. The inscription on his portrait is signed Nikephoros Phokas, emperor and *ktetor* of the holy monastery: "Νικηφόρος ὁ Φωκᾶς αὐτοκράτωρ κ(αὶ) κτίτωρ τῆς ἱερᾶς μονῆς."

Exactly opposite the portrait of Nikephoros, beside the figure of St Christopher, on the southern side of the northwestern pier beneath the dome, is the painted image of another donor of the Great Lavra. In hitherto bibliography, this portrait has been mentioned as that of the Byzantine Emperor John Tzimiskes.[3] However, after the fresco was recently cleaned and the composition's original form was uncovered, during the general restoration of the mural decoration in the katholikon,[4] elements appeared that incontestably refute the identification of the represented image with Tzimiskes. But, before we turn to presenting the new data that came to light in the course of restoration, it would be worthwhile to go back to the portrait in the state in which it was before cleaning and draw attention to those iconographic elements on the basis of which doubts arise regarding the eventual identification of the portrayed figure with that of the Byzantine ruler.

Half-turned towards the altar, the patron holds in both hands a detailed model of the katholikon (Figure 2).[5] As in the portrait of Phokas, one may notice a semi-circular band that frames the upper part of the figure. The triangular surfaces between the square frame of the representation and the aforesaid band are decorated with a beautiful and intricate

[1] The paper is based on my master's thesis, defended at the Faculty of Philosophy in Belgrade, July 2002, under the heading: *Ktitorski portreti XVI i XVII veka na freskama svetogorskih manastira (16th and 17th century donor portraits in the frescoes of the Mount Athos monasteries)*.

[2] In the dedicatory inscription on the western wall of the naos, next to the scene of the Dormition of the Virgin, we read that the Metropolitan of Veria, Neophytos, an Athenian by origin, participated in the painting of the katholikon in 1535, by making his contribution in effort and expense. The inscription reads: "Ἱστόριται ναὸς μητροπαρθένου κόρης. ἐξ αὐτῶν | κριπίδων τε ἅμα καὶ βάθρων. διὰ συνδρομῆς | κόπου τε καὶ ἐξόδου Νεοφύτου προέδρου περι | φανοῦς Βερροίας ὁρμομένου τε ἐξ Ἀθηνῶν τῇ πόλει. | πατριαρχοῦντος τε κυροῦ Ἱερεμίου. ἡγουμενεύοντος | κυροῦ Κυπριανοῦ. ἐν ἔτη τῶν ἑπτὰ χιλιωντετερίδων | εἰκάδι διπλῆ καὶ ἁπλῆ τρίτη. ἰνδικτιῶνος η | διὰ χειρὸς κυροῦ Θεοφάνη μοναχοῦ" [Γ. Σμυρνάκης, *Το Άγιον Όρος*, Athens 1903, 387; G. Millet – J. Pargoire – L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos. Première partie*, (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome), fasc. 91, Paris 1904, 110–111, № 339; H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos–Klöstern*, Leipzig 1891, 1924², 277; M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, DOP 23–24 (1969–1970), 344, № 2]. The portrait of Neophytos is depicted on the western wall of the naos of the katholikon, cf. G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Paris 1927, pl. 138/4; K. Καλοκύρης, *Άθως. Θέματα αρχαιολογίας και τέχνης*, Athens 1963, pl. 20/β; Chatzidakis, *op. cit.*, 314, fig. 116; Dionisopulos, *Ktitorski portreti*, 8–12, fig. 1–3. Besides the naos, the decoration of the main church also included the painting of the narthex, cf. P. Mylonas, *Le plan initial du catholikon de la Grande-Lavra au Mont Athos et la génèse du type catholikon athonite*, CahArch 32 (1984), 105. The present-day narthex (*liti*) is decorated with frescoes carried out in 1854 (Mylonas, *op. cit.*, 106). As for the katholikon building, it was founded, as we know, by St Athanasios the Athonite in the year 963, with the financial assistance of the Byzantine emperor Nikephoros Phokas. On the foundation and the architecture of the katholikon of the Great Lavra, cf. Mylonas, *op. cit.*, 89–98; Th. Steppan, *Die Athos-Lavra und der triconchale Kuppelnaos in der byzantinischen Architektur*, München 1995, 98–115; Π. Μυλωνάς, *Άτλας του Άθωνος*, τ. Β΄, Wasmuth 2000, 70–73.

[3] In spite of the fact that the portrait has not been examined so far, bearing in mind the inscription at the top of the image, researchers identified the depicted figure with Tzimiskes [Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 117/1, 139/1; Chatzidakis, *op. cit.*, fig. 115; M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, 151–152]. The successor of Nikephoros Phokas, John Tzimiskes (969–976), became the second patron of the Great Lavra, verifying all the contributions by his predecessor with a chrysobull and awarding the monastery an income of 488 gold coins, cf. Δ. Παπαχρυσάνθου, *Ο αθωνικός μοναχισμός. Αρχές και οργάνωση*, Athens 1992, 259–260.

[4] Conservation works in the katholikon of the Great Lavra were taken over by the 10th Ephoreia of Byzantine Antiquities in Thessaloniki.

[5] In the model of the katholikon, we notice the large dome of the naos, two smaller domes above the lateral chapels and between the latter, a narthex with three openings. In front of the narthex and the parekklesia, there is an exonarthex depicted with five openings along the entire length of the western side of the church. However, as demonstrated by Mylonas, who studied

ornamental pattern.[6] In contrast to the Byzantine emperor, this donor has no aureole. He wears a shirt and a caftan over it with a *maniakis* and a *loros*. One can only see the sleeves of the purple shirt with *perivrachionia* and *epimanikia*. The caftan is of heavy material, loose-fitting and richly ornamented with a golden curling vine forming rhombic patterns, whilst in the centre of each fold is a lily. The purple velvet *maniakis* is decorated with embroidered, floral designs. The *loros* is thrown over the left hand of the figure, crossed over on the breast and decorated with precious stones and pearls. On his head, the donor wears a high, open, gold crown with serrated ends shaped like lilies. The inscription at the top of the representation says that this is a portrait of the Byzantine Emperor John Tzimiskes, the second *ktetor* of the Great Lavra: "Ἰωάννης ὁ Τζιμισκῆς αὐτοκράτωρ κ(αί) δεύτερος κτίτωρ τῆς μονῆς." Here, we see a mature man. His hair is long, chestnut-coloured and wavy. His thin, curling moustaches are of the same colour but the beard contains reddish lights. On the broad, rounded face we notice large eyes beneath thick, regular eyebrows, and a regularly shaped nose.

One should note that the basic garment of the figure, the caftan, at the time when the portrait was done, was the typical garment worn by the Wallachian and Moldavian rulers. It is a robe of oriental origin, open down the entire length in front, with a clasp at the throat and long sleeves falling to the ankles, with slits beneath the armpits. In Balkan painting, it already appeares before the Ottoman occupation in the first half of the XV century.[7] In the Wallachian and Moldavian territories, princesses, the nobility and their wives wore the caftan from the XV century, whilst around the mid-XVI century, it became part of the attire of the Romanian rulers, replacing the earlier upper cloak-like garment with broad sleeves.[8] As the caftan was also worn by the Turks, this change in the clothing of the *voevods* was considered to express the symbolic role of the caftan in the ceremony of investiture, in the context of the Porte's confirmation of the Romanian rulers' enthronement, and confirmation of Ottoman authority.[9]

We should also note that the donor, whom we described, was painted wearing an open, serrated crown decorated at the tips with lilies. This refers to the characteristic type of crown of the Wallachian and Moldavian rulers that we can already notice on their portraits in the XIV century.[10] We know

Fig. 1. Byzantine Emperor Nikephoros Phokas. Great Lavra, naos of the katholikon (photo: Ke.D.AK)

the architecture of the katholikon, in the XVI century not only the narthex but also the open exonarthex with arcades were reduced to the area between the two lateral chapels. Cf. Mylonas, *Le plan initial*, 95, fig. 6, b; idem, *Η αρχική μορφή του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας. Αναθεώρηση ορισμένων θεωριών για την προέλευση του τύπου*, Αρχαιολογία 1 (1981), 59–60. The current external appearance of the katholikon is due to the reconstruction of the old narthex, done in 1814 (inscription in Millet–Pargoire–Petit, *op. cit.*, 108, № 335), when the new expanded narthex (liti), covered over with a dome, replaced the original double narthex, and when the entire area encompassing the narthex, the parekklesia and the exonarthex were covered with a joint roof. In 1899, a glass partition was installed on the colonnade in front of the western facade of the church. Cf. Mylonas, *Le plan initial*, 91.

[6] A fine intricate ornament decorates the relevant surface of the fresco-icon with the image of St John the Forerunner in the narthex of the katholikon of the Stavronikita monastery (cf. M. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Mount Athos 1986, 55, fig. 1, 5). It is a vine, olive-green with white accents on the edges of the leaves, which develops on a background of the same colour, albeit of a slightly lighter shade. Everything points to woodcarving as the model of this iconographic solution. In the same narthex, on the right hand of the entrance to the naos, is a standing figure of the Mother of God with Christ at her breast (Χατζηδάκης, *op. cit.*, fig. 1, 6). Above the Virgin is an ornament with a shell and towers of the late Gothic style in a three-dimensional perspective painted in the square frame of the composition. M. Chatzidakis mentions that such ornamental motives at the top of the representation reflect the painted or relief icons, originating from Venice (Χατζηδάκης, *op. cit.*, 75). A semi-circular band encloses one more portrait executed by the painter Theophanes. This one portrays the figure of the Metropolitan of Larissa Dionysios, in the narthex of the katholikon of the monastery of St Nicholas Anapavsas on Meteora (1527), cf. Chatzidakis, *Recherches*, fig. 113.

[7] J. Kovačević, *Srednjovekovna nošnja balkanskih Slovena*, Belgrade 1953, 67; B. Cvetković, *Prilog proučavanju vizantijskog dvorskog kostima – γρανάτζα, λαπάτζας*, ZRVI 34 (1995), 152–153 (the author differentiates the caftan from the *granatsa*, the medieval court robe of Byzantium and the Balkans, which was of Assyrian origin and usually overlapped over the breast, with long, hanging sleeves that were sometimes tucked into the belt).

[8] Cf. C. Nicolescu, *Costumul de curte în Țările Române (sec. XIV–XVIII)*, Bucharest 1970, 14–16; eadem, *Broderie profane de tradition byzantine en Roumanie*, in: *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines*, t. III, Bucharest 1971, 396; eadem, *Les insignes du pouvoir. Contribution à l'histoire du cérémonial de cour roumain*, RESEE XV (1977), № 2, 245–246.

[9] Nicolescu, *Costumul de curte*, 15–16; eadem, *Broderie profane*, 396.

[10] It is believed that in the widespread use of this crown with lilies in the Romanian territories, one can trace the influence of the Hungarian and Polish kings, of whom the Romanian rulers were vassals in the XIV and XV cen-

Fig. 2. Wallachian Prince Vlad Vintilă. Great Lavra, naos of the katholikon (before cleaning)

Fig. 3. Wallachian Prince Vlad Vintilă with his son Dragichi. Great Lavra, naos of the katholikon (after cleaning) (photo: Ke.D.AK)

that the lily was a popular emblem in western Europe, most probably a product of the cult of Christ and the Mother of God and that it was used as an ornament on the rims of the crowns and sceptres of the western rulers as a symbol of virginity and chastity.[11] For the Christian world that was under Turkish domination, the serrated crown with lilies became the insignia of a righteous Christian ruler and defender of the true faith.[12]

On the other hand, the fact that the second donor is depicted without a nimbus (as opposed to Nikephoros Phokas, who is painted with one) leads us to conclude that this is more likely to be the image of a post-Byzantine ruler, the contemporary of the painting in the katholikon, than the portrait of a Byzantine emperor.[13] However else is one to interpret the ap-

turies [P. Năsturel, *Considérations sur l'idée impériale chez les Roumains*, Βυζαντινά 5 (1973), 407, n. 39]. The oldest example portraying a Romanian ruler with an open crown decorated with lilies is the original portrait of the Wallachian ruler Nikolae-Alexandru (1352–1364) in the church of St Nicholas in Argeş, dating from the XIV century, cf. Nicolescu, *Les insignes du pouvoir*, 241.

[11] For a more detailed account of the symbolism of the lily in the West, cf. S. Marjanović-Dušanić, *Vladarske insignije i državna simbolika u Srbiji od XIII do XV veka*, Belgrade 1994, 129. The appearance of the lily on Byzantine imperial coins is recorded after 1204, whereas during the time of the first Paleologues, this motive becomes more frequent and diverse, signifying not only victory but also the sovereignty and legitimacy of the new dynasty (Marjanović-Dušanić, *op. cit.*, 129–130).

[12] This type of crown, for instance, was worn by the righteous Byzantine emperors in the illustrated chronography, dating from the opening years of the XVII century, which is to be found in the Gennadios Library in Athens (kod. Volidu 2). We observe the same crown also worn on the heads of the righteous men illustrated in the manuscript Roe 5, dating from 1613/1614, in the Bodleian Library, today, which includes the history of the Biblical Joseph. Cf. Ο. Γκράτζιου, *Αναμνήσεις από τη χαμένη βασιλεία. Σελίδες εικονογραφημένης χρονογραφίας του 17ου αιώνα*, Athens 1996, 122, fig. 40, 72.

[13] The Romanian rulers were never depicted with an aureole around their heads. The only exception to this is in the family portrait of the Wallachian *voevod* Alexandru II Mircea (1568–1577) painted on an icon, which P. Năsturel interprets either as the painter or the wife of the *voevod*, princess Katerina, being of Greek origin (Năsturel, *op. cit.*, 401). The absence of the aureole can be attributed to the fact that the Romanian princes followed a

Fig. 4. The son of Vlad Vintilă Dragichi (detail of figure 3)

pearance of the important insignia of the Byzantine emperors, such as the *loros*,[14] as well as other items of imperial wear, the *maniakis*, *perivrachionia* and *epimanikia*. We cannot give a reliable answer to this question before determining the identity of the represented image. In that connection, the old *proskinitarion* of the Great Lavra written by the *skevophylax* of the monastery Makarios Trigonis, in 1757, offers some interesting information. Makarios mentions that across the way from the icons behind the throne of the *hegoumenos*, on the left side (meaning exactly opposite the south-western pier beneath the dome, where the portrait of Nikephoros Phokas is located), there are two more "old and exquisite icons" of which the more beautiful is "ἀφιέρωμα τοῦ ἀοιδίμου Αὐθέντου Οὐγγροβλαχίας Βιντίλα Βοεβόδα, ἄνωθεν τῆς ὁποίας εἶναι καὶ αὐτὸς ἱστορισμένος ἱκετικῶς φέρων ἐπὶ χεῖρας τὴν Ἐκκλησίαν [a votive offering of the memorable Lord of Ugro-Wallachia Vintilă Voevod, above which (i.e. the icon) he himself is depicted in prayer, holding the church in his hands]".[15] Therefore, there is no doubt that before us is the portrait of the Wallachian Prince Vlad Vintilă (reigned 1532–1535). The recent conservation of the donor's portrait verifies this identification and, at the same time, indicates in what measure later painters in the monastery intervened on the original picture.

During restoration, besides cleaning the frescoes of the soot that had accumulated over several hundred years, the later addition of a beard on the face of the patron was removed and, what is most interesting, the figure of a child, wearing a red garment, with hands extended in prayer towards the altar (Figures 3, 4), emerged on the right side of the donor from beneath a blue layer of colour that was used to paint a background. In the inscription written above its head, we read: "Ἀγήτζη βοεβὸδ". This is the Greek version of the name of the younger son of Vintilă, Dragichi. Unfortunately, the original inscription next to the figure of the donor was completely erased as the result of a series of later attempts to give it a different attribution by writing the name of John Tzimiskes as the second *ktetor*. It is evident, however, that the only remnant of the initial inscription is the abbreviation "ἰῶ" which appeared at the top of the composition. This is the abbreviated form of the name "Ἰωάννης", which should not be considered in the given case as an abbreviation of the Christian name of Tzimiskes but as the honorary title that usually preceded the name of the Romanian princes in official documents and inscriptions.[16]

---

specific type of royal ideology based on the legal rather than on the religious nature of power, cf. D. I. Mureşan, *Autour de l'élément politique du culte de sainte Parascève la Jeune en Moldavie*, in: *L'empereur hagiographe – Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine. Actes des colloques internationaux "L'empereur hagiographe"* (13–14 mars 2000) et *"Reliques et miracles"* (1–2 novembre 2000) tenus au New Europe College, Bucharest 2001, 262–264.

[14] On the *loros*, cf. J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos: Traité des offices*, Paris 1966, 199–201, 256, 264; I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 263; Marjanović-Dušanić, *op. cit.*, 128 (the author emphasises the complex symbolism of the *loros* connected both to the military status of the medieval rulers and the divine origins of their power, and to the resurrection of Christ).

[15] Μακαρίου Κυδωνέως του Τριγώνη, *Προσκυνητάριον της βασιλικής και σεβασμίας μονής Μεγίστης Αγίας Λαύρας του Αγίου Αθανασίου του εν τω Άθω*, 1772, 17. The information given by Trigonis is also confirmed by G. Tsioran, who mentions that in memory of his numerous good deeds, Vlad Vintilă was painted among the patrons of the Lavra, with his son Dragichi, in a posture of prayer and with a model of the church in his hands (cf. Γ. Τσιοράν, *Σχέσεις των Ρουμανικών Χωρών μετά του Άθω και δη των Μονών Κουτλουμουσίου, Λαύρας, Δοχειαρίου και Αγίου Παντελεήμονος ή των Ρώσων*, Athens 1938, 129). Romanian researchers only mention the portrait of Vintilă and his son in the katholikon of the Lavra [cf. St. Nicolaescu, *Domnia lui Vlad Ventilă Vodă de la Slatina în lumina unor noui documente istorice inedite 1532–1535*, Arhivele Olteniei 83–85 (1936), 3; M. Păcurariu, in: *Istoria Bisericii ortodoxe române* I, Bucharest 1980, 600]. P. Năsturel considers the existence of Vintilă's portrait in the Lavra to be the result of confusing the portraits of the same prince represented on two *podeas*, which the generous Wallachian ruler donated to the Koutloumousiou monastery (P. Năsturel, *Le Mont Athos et les Roumains. Recherches sur leurs relations du milieu du XIVe siècle à 1654*, Roma 1986, 77, n. 14). On these *podeas*, v. infra.

[16] At issue is a diplomatic formulation (*Ιω* or *Ἰωάννης*), which the Romanian rulers adopted in the XIV century from the Bulgarian and Serbian sov-

After removing the later interventions, that is, the beard, added to the face of the donor, the lower part of a round face could clearly be seen with the typically thin, drooping moustaches that were the customary traits of Wallachian princes in the XVI century that we notice on the majority of their portraits painted in this period (Figure 5). As in the face of Nikephoros Phokas, the modelling relies on a dark incarnate with the tendency of executing the facial features with greater plasticity. In order to avoid powerful *chiaroscuro* contrasts, a system of gentle gradation was used from lighter to darker surfaces. One can clearly discern the wrinkles on the forehead above the eyebrows, executed with two prominent semi-circular lines.[17] The hair is carefully and naturalistically executed by means of fine strokes, in a shade of chestnut. However, one can notice that in spite of the plasticity and the avoidance of superficial workmanship, the features demonstrate a tendency towards decorativeness and idealisation. The calm posture of the patron and his exalted expression, with eyes gazing upwards, contribute to this.

And now, if we wish to compare Vintilă's portrait in the Lavra with other representations of this prince, we can mention the example of two decorative embroideries, depicting what have so far been considered the only surviving portraits of Vintilă. This refers to two *podeas* that the generous *voevod* and his wife Rada, donated to Koutloumousiou and are kept in this monastery, today.[18] Vlad Vintilă (**Iѿ Винтилъ Воевод**), wearing a caftan with a serrated crown on his head, the Lady Rada (**гжда Рада**) and their son, Dragichi (**Iѿ Дрьгчі Воевод**), are shown, kneeling in prayer beneath the Tree of Life, where the bust of Christ dominates on one *podea* (Figure 6), and on the other, the bust of the Mother of God Oranta with the Christ at her breast (Figure 7). In spite of the fact that on both embroidered *podeas* the physiognomy of the portrayed Vintilă is completely schematised because of the technique itself, the portraits show the same basic features as we perceive in the portrait in the Lavra: long, wavy hair, a round face with thin, drooping moustaches and a regular nose (Figures 8 and 9).

Unfortunately, the frescoed portraits of Vintilă that were once in the katholikon of Koutloumousiou[19] and in the narthex of the katholikon of the Argeş monastery, Neagoe Basarab's endowment in Wallachia, no longer exist today. On the basis of a drawing of the original arrangement of the iconographic themes in the katholikon of Argeş, made during the restoration works in 1875, when all the frescoes that had survived till then were removed from the walls, K. Dumitrescu established that Vintilă's portrait was located on the western wall near the south-western corner of the narthex. It was part of a large gallery of portraits of the Wallachian rulers painted in this space in the period between 1526 and 1577. C. Dumitrescu considers that Vintilă had his predecessor, Vlad the Drowned (1530–1532), painted next to his own portrait – both men belonged to the Drakuleşti dynasty – to stress the idea of the continuity of power.[20] Thanks to the valuable drawings by the painter G. Tatarescu, today, in the Bucharest Museum of Art, we discover that Vlad Vintilă was painted face-on, wearing a richly decorated caftan with a large fur collar (Figure 10).[21] His arms were clasped at the level of his belt, in contrast to his predecessor, Vlad the Drowned, who was painted with his arms folded across his chest, that is to say, in a position that usually conveys an eschatological meaning, signalling the possibility that it was a posthumous

Fig. 5. Wallachian Prince Vlad Vintilă. Great Lavra, naos of the katholikon (detail)

ereigns. At the beginning, the particle *Iω* was most probably an abbreviated form of the Slav vocative "**въ I(мѧ) Ѡ(тьца)**", which the copyists of the Bulgarian, Serbian, Wallachian and Moldavian offices confused with the abbreviation of the Greek name *Ἰωάννης*. For more details about the origin and the meaning of the particle *Iω*, v. M. Tadin, *L'origine et la signification de la particule* Iω *dans le titre honorifique des princes de Bulgarie, de Serbie (méridionale), de Valachie et de Moldavie*, Cyrillomethodianum 4 (1977), 172–196 (with earlier literature).

[17] As for the technique of Theophanes' painting, the use of semi-circular lines of a decorative nature, with which the wrinkles on the forehead are emphasised, is extremely frequent and remarked mostly on the faces of the saints, cf. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος*, 97–101.

[18] With regard to this embroidery, cf. Nicolaescu, *op. cit.*, 3–6, fig. on pages 4 and 5 (the author gives a detailed description of both representations); Τσιοράν, *op. cit.*, 110–111; T. Bodogae, *Ajutoarele româneşti la mânăstirile din Sfântul Munte Athos*, Sibiu 1940, 180; N. Iorga, *Două opere de artă românească din secolul XV la Muntele Athos*, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice XXVI (1933), 27–31; Năsturel, *op. cit.*, 62; *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Κατάλογος της Έκθεσης, Thessalonike 1997, 415–416, № 11.28 (Μ. Θεοχάρη); Β. Λυμπερόπουλος, *Ιερά μονή Κουτλουμουσίου. Ιστορικό οδοιπορικό*, in: *Ορθοδοξία, Ελληνισμός – Πορεία στην τρίτη χιλιετία*, t. Α΄, Mount Athos 1995, 406; Φλ. Μαρινέσκου, *Ρουμανικά έγγραφα του Αγίου Όρους. Αρχείο Ιεράς Μονής Κουτλουμουσίου*, Mount Athos 1998, 17–18, fig. 4, 5.

[19] With regard to this portrait, cf. Dionisopulos, *Ktitorski portreti*, 122–150.

[20] Cf. C. Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, Bucureşti 1978, 49–50; eadem, *Fondateurs et iconographie au XVI^e siècle en Valachie*, Revue roumaine d'histoire de l'art. Série beaux-arts XIV (1977), 27. The portraits in the narthex of the katholikon of the Argeş monastery were also the object of the research by P. Chihaia, *Cîteva date în legătură cu portretele votive din "biserica lui Neagoe" din Curtea de Argeş*, Mitropolia Olteniei XIV (1962), 449–472; idem, *Semnificația portretelor din biserica mânăstirii Argeş*, GB XXVI (1967), 788–799; idem, *Portrete de ctitori din Țara Românească – Oglindite în cronici şi documente artistice*, GB XXXIII (1974), № 1–2, 100–101; idem, *Despre pronaosul bisericii mânăstirii Argeş*, in: *Artă medievală* II (Învățături şi mituri în Țara Românească), Bucharest 1998, 34–44; idem, *Contribuții la identificarea portretelor din biserica Sfântul Nicolae Domnesc şi din biserica lui Neagoe de la Curtea de Argeş*, in: *Artă medievala* I (Monumente din cetățile de scaun a le Țării Româneşti), Bucharest 1998, 75–94 [as opposed to Dumitresku, Chihaia attributes the painting of the portraits of Vlad Vintilă and Vlad the Drowned to the initiative of the prince Pătraşku the Kind (reigned 1554–1557)].

[21] Chihaia, *Despre pronaosul*, fig. 15 on page 302. Fifteen years prior to the aforesaid restoration, Tataresku drew all the surviving portraits of the Wallachian rulers in the narthex of the Argeş katholikon.

Fig. 6. Podea with the family portrait of Vlad Vintilă and the figure of Christ. Monastery of Koutloumousiou (after Μαρινέσκου, Αρχείο Ιεράς Μονής Κουτλουμουσίου)

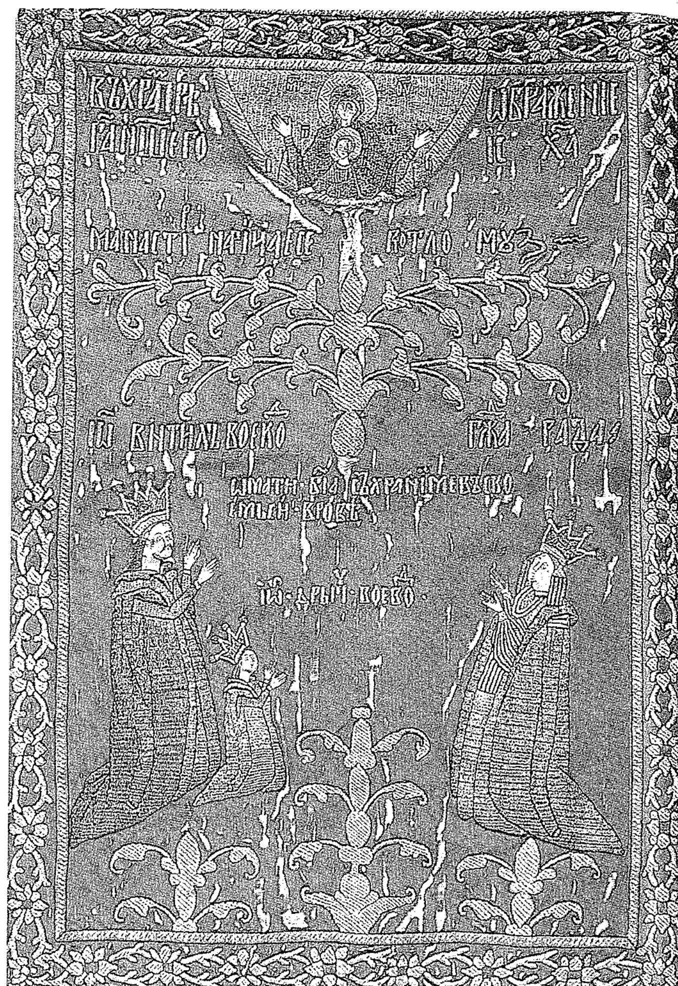


Fig. 7. Podea with the family portrait of Vlad Vintilă and the figure of Virgin. Monastery of Koutloumousiou (after Μαρινέσκου, Αρχείο Ιεράς Μονής Κουτλουμουσίου)

portrait.[22] Apart from Tatarescu, the supervisor of restoration works dealing with the XIX century, A. Lecomte de Noüy,[23] also drew a copy of the destroyed fresco (Figure 11). It should be stressed that the basic features of Vintilă, in other words, the round face, the regular nose, the thin, drooping moustaches, are also to be seen on these drawings.

The Great Lavra belongs in the category of Romanian royal patronage linked with Athos, which R. Kreceanu, a researcher on Romanian donors of the Mount Athos, describes as "national", meaning that the Lavra was the object of permanent patronal activity regardless of dynasties and political convictions.[24] After Koutloumousiou, it was the second monastery on the Athos that received donations from the Wallachian rulers. Between 1372 and 1377, Vladislav I commissioned a large icon of St Athanasios the Athonite to be decorated with a rich silver frame on the rim of which the prince is depicted in the costume of western knights with his wife Ana.[25] At the beginning of the XVI century, Radu the Great consolidated the monastery, awarding it a steady, annual income in silver.[26] Neagoe Basarab, too, continued to grant this annual financial aid. As we learn from the Romanian version of the *Life of St Niphon*,[27] he repaired the lead roof of the katholikon, renovated the *skevophylakion* and endowed the monastery with liturgical vessels of gold or silver.[28] In the same biography there is also mention of three items of embroidery that the Wallachian ruler gave to the monastery. During his visit to the Lavra in 1982, in the monastery treasury, P. Năsturel had the opportunity to see a *podea* ornamented with a large two-headed eagle, on which there was an inscription in Slavonic embroidered in large let-

[22] For more on the deceased appearing with folded arms as an eschatological symbol, cf. A. Semoglou, *Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14e–16e siècle)*, Zograf 24 (1995), 5–11.

[23] Cf. Nicolaescu, *op. cit.*, fig. on page 2; Chihaia, *op. cit.*, fig. 14 on page 302. Dumitresku does not discard the possibility that the portraits of Vlad the Drowned and Vlad Vintilă were painted at the initiative of the *voevod* Radu Paisie (1535–1545), as a tribute to his deceased predecessors, who were the patrons of Argeş, but she rejects Chihaia's view, according to which, as we mentioned (n. 20), both portraits came into being at the behest of the prince Pătraşku the Kind, cf. Dumitrescu, *Fondateurs et iconographie*, 28–30; eadem, *Pictura murală din Ţara Românească*, 47, n. 25.

[24] R. Creţeanu, *Traditions de famille dans les donations roumaines au Mont Athos*, Études byzantines et post-byzantines I (1979), 136.

[25] For more about that icon, v. Millet–Pargoire–Petit, *op. cit.*, 119, № 361; Τσιοράν, *op. cit.*, 125–128; P. Năsturel, *Aux origines des relations roumano-athonites. L'icone de saint Athanase de Lavra du voévode Vladislav*, in: *Actes du VIe Congrès international des études byzantines* II, Paris 1951, 307–314; P. Năsturel, *Aperçu critique des rapports de la Valachie et du Mont Athos des origines au début du XVIe siècle*, RESEE II (1964), № 1–2, 101, 117–118; D. Nastase, *"Βοεβόδας Οὐγγροβλαχίας καὶ αὐτοκράτωρ Ῥωμαίων". Remarques sur une inscription insolite*, Athens 1976, 10; Năsturel, *Le Mont Athos*, 73; V. Cândea – C. Simionescu, *Mont Athos. Présences Roumaines*, Bucharest 1979, without pagination; *Μεγίστη Λαύρα. Εικονογραφημένος οδηγός – Προσκυνητάριον*, Mount Athos 1988, fig. on page 5.

[26] Năsturel, *Le Mont Athos*, 74–75.

[27] The *Life of St Niphon* was translated into the Romanian language in the XVII century, cf. P. Năsturel, *Recherches sur les rédactions gréco-roumaines de la "Vie de saint Niphon II, patriarche de Constantinople"*, RESEE V (1967), № 1–2, 41–75.

[28] Năsturel, *Le Mont Athos*, 75.

Fig. 9. Portrait of Vlad Vintilă (detail of figure 7)

of Athos. Patronage of this unequivocal symbol of Christian imperial ecumenism – an undertaking encouraged by the Patriarchate of Constantinople itself – confirmed in the best way the legitimacy of their imperial status.[36] This is precisely the reason why, immediately after his accession to the throne of Wallachia, Vlad Vintilă wanted to link his patronage with the monasteries on the Mount Athos, first with Koutloumousiou, the monastery traditionally protected by the Wallachian princes, and then with the symbol of Byzantium's imperial policy, the Great Lavra,[37] which the *voevod* himself, as we shall see, describes as the *imperial monastery* in his chrysobull. One should note that in this ruler's time, the Ecumenical Patriarchate of Constantinople re-established links with the church of Ugro-Wallachia, asserting its dominant role in the Orthodox Christian world.[38]

Vlad Vintilă from Slatina, son of the renowned voivoda Radu the Great, reigned from the month of October 1532 till June 12th 1535, when he was murdered as the result of a conspiracy by the Wallachian boyars against him.[39] In the brief period of his rule he managed to develop a notable patronal activity on the Mount Athos. Apart from Koutloumousiou and the Great Lavra, his patronage expanded to the other monasteries on Athos, such as Vatopedi, Hilandar, Xeropotamou and Docheiariou.[40] Three months after he came to the throne of Wallachia, on January 12th 1533, Vintilă issued a chrysobull to the Lavra, in which he mentioned that he was deeply touched by the great difficulties of the monasteries on the Mount Athos that were deprived of their patrons and neglected, and especially by the difficulties of the Lavra.[41] Therefore he promised his assistance to the "revered and imperial monastery called the Great Lavra, which was at the head of the whole of the Mount Athos and where the remains of St Athanasios were interred" considering that "the shrines had fallen into the possession of infidels, who abused them".[42] For that reason Vlad and his son Mircea (we assume that this refers to Vintilă's elder son from the *voevod's* first marriage to Zamfira),[43] seeing that the "monks of the Mount Athos travelled to the West and the East, in search of the patronage of Orthodox Christian emperors and rulers", and decided to grant the Lavra a steady, annual income of 10,000 *aspra*, and 1,000 more for covering the travelling expenses of the monks, who would come to Wallachia to seek charity.[44] In return for his generosity, Vlad requested the brotherhood of the Lavra to record his name and those of his family in the triptych of *ktetors*[45] and, in addition, to hold a weekly liturgy for them and mention their names during the distribution of drink in the refectory.[46] Moreover, the prince required his successors, whether they originated from his lineage or not, to renew this donation so that they too would have the assistance of the Mother of God, St Athanasios and all the saints at the Last Judgement. The text of the chrysobull ends with a prayer to the Virgin.[47]

---

36 Nastase, *L'héritage impérial byzantin*, 16–17; idem, *"Βοεβόδας Οὐγγροβλαχίας καὶ αὐτοκράτωρ Ῥωμαίων"*, 9.

37 After the foundation of the Great Lavra with the contribution of Nikephoros Phokas, the community on the Mount Athos gradually grew into a living symbol of the ecumenical Christian empire, or rather, into a veritable microcosm of Christian imperial ecumenicity, cf. D. Nastase, *Les débuts de la communauté œcuménique du Mont Athos*, Σύμμεικτα 6 (1985), 309–310; cf., also, E. Vranoussi, *Un "discours" byzantin en l'honneur du saint empereur Nicéphore Phokas transmis par la littérature slave*, RESEE XVI (1978), № 4, 740–741. The supreme position in this system, which reflected the ecumenical policy of the Byzantine Empire, was occupied by the Great Lavra and St Athanasios, whose activities are connected with the appearance of the first great *koinobia* of the lavriotic type, such as Iveron, Vatopedi and the monastery of Amalfitans. For more about the connections of St Athanasios the Athonite with the founders of these monasteries, cf. N. Σβορώνος, *Η σημασία της ίδρυσης του Αγίου Όρους για την ανάπτυξη του ελλαδικού χώρου*, Άγιον Όρος 1987, 47–51; Παπαχρυσάνθου, *op. cit.*, 226–232, 234, 235–237.

38 At the end of 1533, Patriarch Jeremiah I sent a mission to the Wallachian court within the scope of efforts by the ecumenical patriarchate to regain control over the Wallachian church, which it lost after the fall of Constantinople. Vlad Vintilă was then forced to withdraw in the face of the patriarch's aspirations because he wished to consolidate his position both in the interior of the country and also within the pan-Orthodox policy of the Patriarchate of Constantinople. Cf. T. Teoteoi, *O misiune a Patriarhiei Ecumenice la București, în vremea domniei lui Vlad Vintilă din Slatina*, Revista Istorica 5, № 1–2 (1994), 27–44 (with a French summary).

39 Cf. Nicolaescu, *op. cit.*, 1 and 13. On the history of the rule of Vlad Vintilă cf. also N. Iorga, *Histoire des Roumains et de la romanite orientale*, vol. IV. *Les chevaliers*, Bucharest 1940, 437–447; C. Giurescu – D. Giurescu, *Istoria Românilor*, vol. 2, Bucharest 1976, 239–241; M. Cazacu, *La Valachie médiévale et moderne: esquisse historique*, in: *Art et société en Valachie et Moldavie du XIVème au XVIIème siècles*, Cahiers balkaniques 21 (1994), 121–122.

40 Cf. Năsturel, *Le Mont Athos*, passim.

41 The text of this chrysobull was published in: *Documenta Romaniae Historica*, B, Țara Românească, III, Bucharest 1975, 225–227 (Slavonic text) and 227–229 (Romanian text); on the content of the chysobull also cf. Năsturel, *op. cit.*, 77.

42 Năsturel, *op. cit.*, 77.

43 Vintilă was married twice, first to the princess Zamfira and then to the princess Rada with whom he had his younger son Dragichi, cf. Nicolaescu, *op. cit.*, 2–3.

44 Năsturel, *op. cit.*, 77.

45 This refers to the memorial book recording the names of the patrons to be mentioned during services, cf. V. Marković, *Ktitori, njihove dužnosti i prava*, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor 5 (1925), 116–117.

46 Năsturel, *op. cit.*, 77. Of course, this does not refer to a senseless request from Vintilă. All *ktetors* had the right to commemoration during the divine liturgy and it is considered to have been one of their most important ritual rights. For more details about this, cf. S. Troicki, *Ktitorsko pravo u Vizantiji i u Nemanjićkoj Srbiji*, Glas SKA CLXVIII (1935), 120–122; Marković, *op. cit.*, 116–119 (the author also writes about the right of the main donor of a monastery, who requests the brotherhood to hold a service for the peace of his soul each year on the day of his death).

47 Năsturel, *op. cit.*, 77.

Romanian researchers often mention the representation of Neagoe Basarab from the narthex of the katholikon in the Argeş monastery as the most representative example of a Romanian prince portrayed in fresco that excellently reflects the imperial idea (Figure 12).[48] Depicted as a donor with Despina Milica and their children in an absolutely frontal pose and in hieratic immobility, Neagoe wears a wide-sleeved cloak decorated with two-headed eagles. From this aspect, however, the portrait of Vlad Vintilă in the katholikon in the Great Lavra seems to be even more interesting. This is the only surviving representation portraying a Romanian *voevod* with the clearly defined monarchical insignia of the Byzantine emperors and the medieval Balkan sovereigns, i. e. with the *loros, maniakis, perivrachionia* and *epimanikia*.[49] Relying on the models of the medieval royal tradition, Vintilă dons the imperial insignia with the intention of clearly demonstrating his supreme position in the Orthodox Christian world. As the new Nikephoros Phokas – the identification that is undoubtedly facilitated by the presence of Nikephoros' figure positioned opposite Vintilă's portrait – he appears not only as the legitimate upholder of the monarchical and patronal tradition of the founder of the Great Lavra, as the symbol of the Byzantine imperial idea, but also as the defender of Christianity in the struggle against the heathens. This latter idea is both emphasised with the *loros*, crossed over the patron's breast, the symbol of the cruciferous nature of the *Vasilevs'* power[50] and with the figure of St Christopher who, as we noted in the beginning, is depicted beside the portrait of Vintilă.

St Christopher is portrayed carrying the Christ-child on his shoulder and gripping a blossoming staff, a type that is of western origin, which the painter Theophanes repeats in the katholikon of St Nicholas Anapavsas in the Meteora and in the main church of Stavronikita.[51] The oldest known examples of St Christopher, the Christ Bearer in Eastern Christian art – with some iconographic differences in relation to the corresponding western type – date from the middle of the XIV century and originate in Serbian mural painting [Lesnovo (1349), Konče (1366–1371)].[52] On them, St Christopher is interpreted as a martyr, the pillar of the Christ of truth, who bears the message of the victory of goodness and light.[53] Therefore, if the presence of the portrait of the Byzantine emperor, Nikephoros Phokas, indicates the imperial conception of the power of Vintilă, the figure of St Christopher, as the spiritual prototype, highlights the pan-Orthodox aspect of this power that envisages the final victory of the Christian world with the help of the new pillar of the Orthodox Christian faith – the Romanian ruler.[54] From the iconographic aspect, the comparative order of the image of St Christopher, the Christ-bearer, and Vlad Vintilă with his son, contributes to this parallelism (St Christopher: the pillar of the Christ of truth – Vintilă: the pillar of the Orthodox Christian faith) by means of repeating the same motive, the fundamental icono-

Fig. 10. Vlad the Drowned and Vlad Vintilă. Monastery of Argeş, narthex (drawing: G. Tatarescu)

[48] Cf. Chihaia, *Portrete de ctitori*, 99–100; M. Neagoe, *Neagoe Basarab*, Bucharest 1971, 101; Năsturel, *Considérations sur l'idée impériale*, 399, fig. 1; Nastase, *L'héritage impérial byzantin*, 17, fig. 12.

[49] The *maniakis, perivrachionia* and *epimanichia* are parts of the medieval ruler's garments as symbols of imperial (royal) power, cf. Marjanović-Dušanić, *op. cit.*, 35.

[50] The appearance of the loros in the shape of an "x" could already be seen in ecclesiastical art from the end of the XII century, while in the first half of the XIV century it became widely accepted in the paintings of archangels, St Constantine and the emperors of the Old Testament. In comparison to the paintings of the Christian rulers, the x-shaped *loros* appeared first in the portraits of the Serbian emperor Dušan, where it was most probably used as a sign of deification and ancient origin. Cf. D. Vojvodić, *Portreti vladara, crkvenih dostojanstvenika i plemića u naosu i priprati*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana*, Belgrade 1995, 288–292; cf. also Marjanović-Dušanić, *op. cit.*, 58.

[51] Cf. Chatzidakis, *Recherches*, 333; idem, *Ο κρητικός ζωγράφος*, 75–76.

[52] On the iconographic types of St Christopher and the meaning of his presence in eastern Christian art, in particular, cf. I. M. Djordjević, *Sveti Hristofor u srpskom zidnom slikarstvu srednjeg veka*, Zograf 11 (1980), 63–67 (with earlier literature).

[53] Cf. Djordjević, *op. cit.*, 66.

[54] We come across a similar comparison of the Romanian ruler with St Christopher in the katholikon of the monastery of Docheiariou and it concerns the case of the Moldavian *voevod* Aleksandru Lapuşneanu, cf. Dionisopulos, *op. cit.*, 171–172.

graphic axis of which consists of the figures of a man and a child. If, in Koutloumousiou, Vlad appears to be a disturbed ruler, who wishes to lay emphasis on the legitimacy of his authority and his dynasty[55] because of the unstable political situation in his own country, in the Great Lavra he appears with the self-assurance of a powerful monarch.

From what has been said till now, there is no doubt that the Wallachian prince contributed to the painting of the katholikon of the Lavra, given that part of the iconographic programme expresses a particular political and religious ideology, composing the image of the post-byzantine Romanian orthodox ruler. On the other hand, the painted model of the katholikon testifies to his participation in the more general renewal of the church that became necessary after the great earthquake in 1526.[56]

Bearing in mind the previous observation, it is reasonable to question why the name of Vlad Vintilă is not mentioned in the dedicatory inscription from 1535 related to the painting of the katholikon or in some other inscription, which would refer to the renewal of the central church after the earthquake. Unfortunately, we do not possess data that would enable us to give a reliable answer to this question.[57]

Fig. 11. Vlad the Drowned and Vlad Vintilă. Monastery of Argeş, narthex (drawing: A. Lecomte de Noüy)

---

[55] Vlad Vintilă, who was known to be a member of the Drakuleşti – one of two rival branches that occupied the throne of Wallachia – commissioned portraits to be done of his father, Radu the Great, and Mircea the Old, as the progenitor of the family and common ancestor of the Drakuleşti, on the northern and more representative facade of the Koutloumousiou katholikon. This family procession also included the renowned member of the Daneşti, Neagoe Basarab, whose representation should be comprehended as the expression of the great respect the new patron had for the most important Wallachian prince of his time and the principal restorer of Koutloumousiou. It is a donor-dynastic picture of the Romanian type, of the kind we encounter in the narthex of the main church of the Argeş monastery, which reflects the exalted social position of the donor, his aspirations to become the legitimate successor of the patronal activities of his predecessors, and the need of the Romanian *voevod* to emphasise the legitimacy of his power in a period of intense internal strife in Wallachia. Therefore, we believe that the donor portraits of the Wallachian princes in Koutloumousiou were painted before the final victory of Vintilă over the rebellious boyars in 1534. Cf. Dionisopulos, *op. cit.*, 148.

[56] Then the wooden roof of the refectory and the central dome of the katholikon of the Lavra were demolished, cf. M. Γεδεών, *Υπέρ της ιστορίας της εν Αγίω Όρει Μεγίστης του Αγίου Αθανασίου Λαύρας*, ΕΑ 22 (1902), 240.

[57] According to the testimony of John Comnenos, there was a Greek inscription carved on the lead roof of the porch, above the narthex of the main church in the Lavra. This Greek doctor believed it referred to the renewal of the church by the Wallachian prince Neagoe Basarab ("και την Εκκλησίαν εσκέπασεν [ο Νεάγουλος] όλην με μολυβένιαις πλάκαις, καθώς φαίνεται γεγραμμένον εμπρός εις την μεγάλην πύλην του Νάρθηκος, επάνω εις αυτό το μολύβι της μεγάλης καμάρας", I. Κομνηνός, *Προσκυνητάριον του Αγίου Όρους του Άθωνος*, Venice 1864², 13). Vasilij Grigorovič Barskij later copied this inscription but mistakenly wrote in Cyrillic letters the year of renewal that was carved in the numerical value of Greek letters. According to him, the inscription read: "Βλαδισλάος ῥάδουλ Ἰω: βοεβόδας οὐγγροβλαχίας καὶ αὐτοκράτωρ Ῥωμαίων ἔτους **ЦΛД** (934)" (V. Grigorovich-Barskiĭ, *Vtoroe poseshchenie sviatoĭ Afonskoĭ gory*, S.-Petersburg 1887, 10). Millet, Pargoire and Petit published the inscription, which was most probably destroyed during the great restoration of the katholikon in 1814, replacing the mistaken letter sign **ЦΛД** with the date *ΖΛΔ* (7034 = 1525/1526), whereas, on the other hand, they identified the Wallachian prince of the inscription with Vladislav III (1523–1525, with intermissions) (Millet–Pargoire–Petit, *op. cit.*, 108, № 334). The identification of the Wallachian ruler confused the Romanian researchers. D. Nastase rejected Millet's solution and, relying particularly on the imperial nature of the inscription, presented the view that the inscription mentioned two princes, Vladislav I (1364 – around 1377) and most probably Radu V from Afumaţi (1522–1529, with intermissions) (Nastase, *"Βοεβόδας Οὐγγροβλαχίας καὶ αὐτοκράτωρ 'Ρωμαίων"*, 5–12). The same researcher also noted another error in the copy of Barskij, such as placing the particle *Ιω* after the name of the *voevod*, which in Romanian original documents always precedes the name of the ruler (Nastase, *op. cit.*, 3). A. Pippidi, on the other hand, stressing the important errors of the inscription, suggests a different reading: Βλαδισλάος Δράκουλου: βοεβόδας οὐγγροβλαχίας καὶ αὐτοκράτωρ μήν. μαΐου ἔτους ζϡο′ (6970 = 1462). Pippidi believes that the beginning of the inscription *Βλαδισλάος Δράκουλου* contains the name of the renowned Wallachian voevod of the XV century Vlad Ţepeş (1456–1462), also known as Vlad Drakul (Pippidi, *op. cit.*, 156, n. 63). In our view, Pippidi's interpretation significantly alters the content of the initial inscription. Given that the inscription's meaning was questionable, it is surprising that so far Romanian researchers have not also reviewed the possibility that it mentioned the name of Vlad Vintilă, the son of Radu the Great (for the first part of the inscription, we propose that it reads as follows: Ἰω Βλαδισλάος ῥάδουλ). Various opinions on the content of this inscription – although hypothetical for the most part – were

The only thing we can assume is that the Metropolitan of Veria Neophytos and Vlad Vintilă both deserve credit for the fresco-decoration of the katholikon, and that after the sudden death of the latter, Neophytos took over the task of painting the church. Consequently, only his name is mentioned in the dedicatory inscription.[58] The other possibility is that the monks deliberately erased Vintilă's name and, at some later time, renewed this inscription, given that the same thing happened with the inscription accompanying the portrait of the Wallachian *voevod*. Most probably, Dragichi's figure was also painted over on the same occasion. It is hard to determine in what period these significant changes were made to the donor composition. However, given that Makarios Trigonis from the Great Lavra mentions Vintilă's portrait in his *proskinitarion* from 1757 and includes the ruler's title of the Wallachian patron ("τοῦ ἀοιδίμου Αὐθέντου Οὐγγροβλαχίας Βιντίλα Βοεβόδα")[59] – obviously repeating part of the contents of the original inscription – one may assert that these changes came about after the middle of the 18th century, most probably in the 19th century. Indeed, a similar occurrence was noticed in Koutloumousiou as well, where the brotherhood also identified the Romanian prince and *ktetor* of the monastery with the Byzantine emperor, changing the original inscription accompanying the prince's portrait.[60] This act most probably reflected the wish of the monks on the Mount Athos in the 19th century to consolidate the traditions that referred to the foundation of the monastery by the revered and glorious Byzantine emperors.[61]

Therefore, it is no coincidence that in the inscription on the donor composition above the tomb, dating from 1854, in the narthex of the Pantokrator's katholikon, one of the founders of the monastery and a Byzantine dignitary, the great *stratopedarches* Alexios, was identified with the *great vasilevs Alexios Comnenos*.[62]

Fig. 12. Neagoe Basarab with Despina-Militsa and their children. Monastery of Argeş, narthex – today in the Bucharest Museum of Art (after Nicolescu, Costumul de curte în Ţările Române)

also presented by P. Năsturel, *Mélanges roumano-athonites (1)*, Anuarul Institutului de Istorie *A. D. Xenopol* XXVII (1990), 1–3.

[58] For the content of the inscription v. supra, n. 2.

[59] Cf. supra.

[60] In the inscription beside the figure of Mircea the Old, today the only visible portrait on the facade of the northern lateral conch of the Koutloumousiou katholikon, the name of Aleksios I Comnenos is inscribed, cf. Dionisopulos, *op. cit.*, 223–224.

[61] The emphasis on Byzantine imperial tradition of the monasteries on the Mount Athos is connected to the prosperity of the Greek people and the awakening of their national awareness in the 18th and 19th centuries. The result of this occurrence is also the frequent appearance of the two-headed eagle (with a crown, a sceptre and a sword in its claws) in the decorative architectonic stonemasonry we find on the monuments on the Mount Athos. For a more detailed account, cf. M. Πολυβίου, *Το καθολικό της μονής Ξηροποτάμου – Σχεδιασμός και κατασκευή στη ναοδομία του 18ου αιώνα*, Athens 1999, 105–106; A. Φλωράκης, *Άγιον Όρος: Λιθανάγλυφα*, Athens 2001, 68, et passim.

[62] Cf. Dionisopulos, *op. cit.*, 158–159.

Израз империјалне идеје једног румунског владара у католикону манастира Велике лавре

Никос Дионисопулос

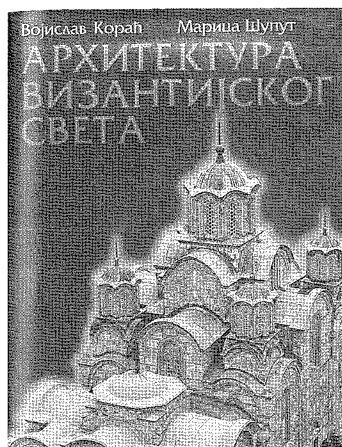
Три месеца после ступања на престо Влашке, 12. јануара 1533. године, војвода Влад Винтила (1532–1535) издао је Великој лаври хрисовуљу у којој наводи да је дубоко дирнут великим тешкоћама светогорских манастира, лишених ктитора и запуштених. Зато он обећава помоћ „поштованом и царском манастиру названом Велика лавра, који је на челу целокупне Свете Горе и у којем леже мошти светог Атанасија Атонског", с обзиром на то да су „светилишта пала у посед неверника који су их злоупотребили". Винтила је одлучио да додели Лаври стални годишњи приход од 10.000 аспри и још 1.000 за покривање трошкова путовања монаха који би долазили у Влашку по милостињу. Заузврат војвода тражи од братства Лавре да упише у триптих ктитора имена чланова његове породице и, уз то, да им поје једанпут недељно службу и помиње њихова имена током поделе пића у трпезарији. Недавно чишћење војводиног ктиторског портрета у католикону Лавре – за који се сматрало да је портрет византијског цара Јована Цимискија – показује да је Винтилин прилог био знатно већи.

Портрет се налази у наосу, на јужној страни северозападног поткуполног ступца, тачно преко пута представе Нићифора Фоке, а поред фигуре светог Христофора. Винтила, полуокренут према олтару, држи модел католикона. Одевен је у сомотску кошуљу украшену периврахионима и наруквицама; преко кошуље је свечани кафтан од броката са манијаком и лоросом. Војводину главу краси отворена назубљена круна са криновима. Портрет је, као и остале фреске у католикону, изведен руком чувеног сликара критске школе Теофана Стрелице 1535. године. Приликом рестаурације, осим чишћења фреске од столетних наслага чађи, са лица ктитора уклоњена је накнадно додата брада. Што је најзанимљивије, десно од донатора, испод слоја плаве боје пресликане позадине, појавила се дечја фигура обучена у црвену хаљину, руку молитвено испружених према олтару. У натпису изнад те фигуре исписано је име млађег Винтилиног сина – Драгичија. Нажалост, првобитни натпис уз лик ктитора избрисан је услед вишеструких познијих покушаја да му се дâ друкчији садржај исписивањем имена Јована Цимискија као другог ктитора Велике лавре.

Сведочанство о постојању Винтилиног портрета налази се у старом проскинитару Велике лавре који је написао скевофилакс манастира Макарије Тригонис 1757. године. Реч је о јединој сачуваној представи румунског војводе са јасно дефинисаним владарским инсигнијама византијских царева и средњовековних балканских суверена, то јест са лоросом, манијаком, периврахионима и наруквицама. Ослањајући се на узоре средњовековне владарске традиције, влашки кнез присваја царске ознаке с намером да јасно покаже своје врховно место у православном свету. Као нови Нићифор Фока појављује се не само као легитимни настављач владарског и ктиторског предања оснивача Велике лавре, симбола византијске царске идеје, већ и као бранитељ хришћанства у борби против неверника. Ту идеју истиче и укрштени лорос на грудима ктитора, симбол крстоносне природе василевсове власти, као и лик светог Христофора поред Винтилиног портрета. Ако је присуство представе византијског цара Нићифора Фоке посебно везано за империјалну концепцију власти, лик светог Христофора као духовног узора осветљава њен панортодоксни вид који предвиђа коначну победу хришћанског света помоћу новог стуба православне вере – румунског владара. Са иконографског аспекта, упоредни распоред представа светог Христофора Христоносца и Влада Винтиле са сином доприноси том паралелизму понављањем истог мотива, чију основну иконографску осовину чине једна мушка и једна дечја фигура.

Нема сумње да је влашки војвода дао прилог за живописање католикона Лавре. Бар део иконографског програма изражава посебну политичку и религиозну идеологију наручиоца, док сам насликани модел католикона сведочи о његовом учешћу у широј обнови цркве, неопходној после великог земљотреса 1526. године. Наравно, поставља се питање зашто се име Влада Винтиле не помиње у ктиторском натпису о живописању католикона из 1535. године или неком другом натпису који би говорио о обнови главне цркве после земљотреса. Нажалост, не располажемо подацима који би нам омогућили да дамо поуздан одговор на то питање. Једино што се може претпоставити јесте да су декорацији католикона фрескама допринели и митрополит Верије Неофит – чији се портрет налази на западном зиду наоса – и Влад Винтила, те да је после изненадне Винтилине смрти подухват осликавања цркве предузео сам Неофит. Због тога се само он помиње у ктиторском натпису на западном зиду наоса, уколико монаси који су у неко позније време обновили тај натпис нису намерно избрисали Винтилино име. Исто се, без сумње, десило са легендом уз ктиторски портрет, а могуће је да је том приликом дошло и до покривања Драгичијеве фигуре. У ком су периоду извршене те битне промене на ктиторској композицији такође је тешко одредити. С обзиром на то да лавриот Макарије Тригонис помиње у свом проскинитару Винтилин портрет, закључујемо да је до тих измена дошло после средине XVIII века. Сматрамо да тај акт одражава жељу Светогораца XVIII и нарочито XIX века да учврсте она предања која су се односила на поштоване и прослављене византијске цареве осниваче манастира. Тако би се наглашавање византијског царског порекла светогорских манастира могло повезати са просперитетом грчког народа и буђењем његове националне свести у XVIII и XIX веку.

Прикази



Војислав Кораћ,
Марица Шупут
Архитектура византијског света

Народна књига,
Библиотека *Обележја*,
Византолошки институт САНУ,
Посебна издања, књ. 22,
Филозофски факултет
у Београду, Београд 1998

425 страна, 573 илустрације
(црнобеле фотографије
и цртежи)

Реч на представљању књиге децембра 1998. године у атријуму Народног музеја у Београду

Да би се разумела и тачно оценила појава књиге коју представљамо, неопходан је бар кратак увид у истраживања византијске архитектуре и дела написана о њој. Започећу делом Аугуста Шоазијеа, који је – после првих путописаца и љубитеља византијских старина – скренуо пажњу научне јавности на високу вредност византијске архитектуре књигом *L'art de bâtir chez les Byzantin*, издатом у Паризу 1884. године, иако је у њој обрадио углавном технику грађења и поједина питања структурног система византијских грађевина. Од тада су се проучавања византијске архитектуре разгранавала, али тако да су обрађивана поједина раздобља или архитектура појединих подручја. Највише је проучавана ранохришћанска и рановизантијска архитектура, затим градитељство престонице, Цариграда, а рано су запажене и вредности јерменске и грузијске архитектуре, као и малоазијске, нарочито сиријске, чијим су се истраживањима бавиле многе археолошке експедиције. У науци су рано биле обрађене и велике грчке сакралне грађевине, као и споменици Мистре и Свете Горе. Многобројна су имена научника који су допринели познавању поменутих архитектонских творевина и градитељских целина, а поменућемо само најзначајније личности: Шарла Дила, Габријела Мијеа, Вога, Еберсола, Енлара, Кондакова, Штриговског, Дајхмана, Орландоса, Талбота Рајса, Грабара. Из њихових усмерених истраживања произашли су, дакле, темељни прегледи архитектуре појединих подручја и раздобља, међу којима, поред оних о ранохришћанској и рановизантијској архитектури, треба истаћи књигу Габријела Мијеа *L'école grecque dans l'architecture byzantine*. Ипак, историја целокупне византијске архитектуре дуго није била написана. У сажетом виду обрадили су је Еберсол и Хамилтон 1933. и 1934, а затим Мавродинов 1955. Шири и боље документован преглед византијске архитектуре написао је Брунов, док је Милонов, попут Шоазијеа, обрадио само градитељске технике у византијској архитектури. Прве историје целокупне византијске архитектуре написали су тек Рихард Краутхајмер и Сирил Манго. Прво издање Краутхајмера појавило се 1965, а деценију касније (1974) објављена је књига Сирила Манга. Зато се трећом књигом новије историографије може сматрати дело о којем данас говоримо, а то је, само по себи, податак који говори о том подухвату. Околност да постоје само три савремена покушаја целовитог представљања архитектуре настале на тлу Византије и у областима на које се ширио утицај њене архитектуре намеће потребу поређења та три дела.

Предмет све три књиге је, углавном, црквена архитектура, јер је она у разматраном раздобљу представљала, у уметничком и занатском погледу, највиши домет укупне градитељске делатности, тако да црквене грађевине репрезентују водеће токове у архитектури одређених области или уметничких средишта.

Краутхајмер, одличан познавалац ранохришћанске архитектуре, ставио је тежиште у својој књизи на архитектуру те епохе, посвећујући раздобљу од првих појава хришћанске архитектуре до краја постјустинијановског доба готово пола своје књиге. Та епоха је у књизи Војислава Кораћа и Марице Шупут сведена, сем што је посвећено више простора великој архитектури златног доба хришћанске уметности за време Јустинијана, на основу неопходну за разумевање познијег развоја византијске архитектуре.

Ранохришћанска црквена грађевина дело је градске средине, а велика уметничка и духовна средишта била су носиоци свих важнијих замисли у архитектури. Зато је Сирил Манго, други проучавалац византијске архитектуре чије дело имамо у виду, једно поглавље своје књиге посветио градовима из доба када се заснивала византијска архитектура, а једно градитељским техникама које оличавају занате битне за остваривање архитектонских замисли. Своје одлично познавање извора искористио је за студију о ствараоцима, архитектима, и поручиоцима архитектонских творевина. Марица Шупут и Војислав Кораћ у својим разматрањима такође полазе од урбаних карактеристика рановизантијских градова и улоге Цариграда као стварног и симболичног узора који *у свести људи има значење вишег реда*, како сматрају

аутори. У склопу тог разматрања обрађени су секуларна архитектура и *луксузно становање*.

Разлика и посебна вредност нове књиге Војислава Кораћа и Марице Шупут, у односу на две претходне књиге о византијској архитектури, јесте у већем значају датом градитељству насталом на тлу Грчке, Рашке, Бугарске, па и Русије. Благодарећи томе, увид у све токове византијске архитектуре у овој књизи је најпотпунији. Тим поводом треба приметити да је тзв. грчка градитељска школа овде изванредно добро представљена и да су у обради тог градива, као и свег осталог, аутори имали у виду нове студије и исходе последњих истраживања византијске архитектуре и историје.

Целокупно градиво књиге подељено је према раздобљима омеђеним значајним друштвеним и политичким збивањима. После студије о рановизантијској архитектури и паралелним токовима у архитектури Сирије и Равене следи поглавље о византијској архитектури до обнове за време династије Македонаца, насловљено *Време кризе*. Средњовизантијско раздобље започиње обновом у време македонских царева 864. године и траје до пада Цариграда у руке Латина 1204. Издвојено је у поглавље под насловом *Архитектура у XIII веку* и обухвата градитељство у Никејском царству, Трапезунту и Рашкој у то доба. Почетак позновизантијског доба – познатог као *обнова Палеолога* – обележен је ослобођењем Цариграда од Латина 1261. и траје до пада престонице у руке Турака 1453. године. У посебном поглављу обрађена су последња средишта стварања у Моравској Србији, до пада Смедерева 1459, и у Мистри, а у *Епилогу* одјеци византијске архитектуре у градитељству Влашке и Молдавије, као и на тлу Грчке и средњовековне Србије у време турске власти.

Иако се поделом на поменута поглавља сугерише излагање у предвиђеним временским одредницама, материја је издељена на поједине градитељске целине које некада излазе из установљених хронолошких оквира. Сврстана је, како аутори наводе, *по начелу целине градива*.

У књизи коју представљамо тежиште је, природно, стављено на анализу архитектуре, док су историјске и друштвене прилике изложене у мери неопходној за разумевање појава у градитељству о којима је реч. Увиђајући да анализе типолошких обележја грађевина, или њихово сврставање према функцијама или формалним одликама, не дају тачну оцену градитељских подухвата, аутори су, не губећи из вида све побројане параметре, анализовали грађевине са становишта концепције целог простора, што значи битних обележја њихове замисли, те грађевине нису рашчлањавали на поједине просторне компоненте. Затим су анализовали примењени конструктивни систем као структуру простора, обликовање фасада, коришћени материјал и примењен занат оличен у уметничкој обради фасада и унутрашњег простора. Када су особени, поменути су и секундарни елементи архитектуре, светло и, тамо где је било података, мајстори.

Упоредо с разматрањем главних токова у византијској архитектури, аутори су истраживали најбитније појаве у њеном развоју. На почетак своје студије ставили су питање појаве хришћанске базилике. О томе су у науци изречена различита гледишта, која су аутори имали у виду, али су закључили да је *базилика остварена на основу праксе, јер је имала идеалне одреднице за основни тип цркве општег култа која је намењена већем броју верника.*

Најважнији просторни елемент византијске црквене грађевине јесте купола. Разумљиво је, стога, што су аутори тој архитектонској теми посветили посебно поглавље, а и у оквиру других делова књиге разматрани су смисао куполе и њено значење. Не занемарујући ниједну од исказаних претпоставки о њеном пореклу, на пример балдахин над Христовим гробом као прототип куполе у хришћанској архитектури, аутори су навели податке из старе сиријске химне у којој се описује значење свих важнијих делова цркве и из тога извели закључак да је црква у свести хришћана била слика замишљеног космоса, а да је купола имала смисао инкарнације небеске сфере. Позније умножавање купола, нарочито у позновизантијској архитектури, последица је, како аутори мисле, умножавања основних култних целина и имало је *значење умножавања цркава у стварном и преносном смислу.* Није искључена ни могућност да је постојала намера понављања програма сличног оном у главној куполи, где је сликан Христос Пантократор.

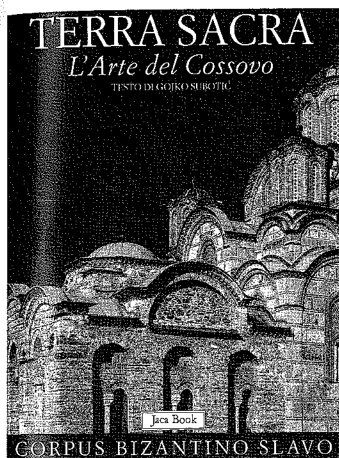
Појави, намени и значењу цркава централног плана посвећена је у науци, а и у књизи Војислава Кораћа и Марице Шупут, посебна пажња. Ауторима се чини највероватнијим да је у њима продужена традиција ранохришћанских мартиријума и меморија, као и да су неке међу њима могле бити комеморативне намене. Посебно су издвојили грађевине триконхосног плана и цркве саграђене по угледу на Свете апостоле у Цариграду, тзв. *апостолионе*, верујући да су прве настале због потребе увећања простора, а друге због трајног угледа великог цариградског прототипа. Дотакли су тим поводом питање просторног решења великих цркава јавне намене, за многобројне вернике, и монашких богомоља намењених ужој верској заједници или фунерарним обредима.

Из околности да су у време македонске обнове у IX веку настале грађевине нове просторне структуре и обликовне концепције, али у довршеном виду, аутори претходно раздобље посматрају као етапу у којој се уобличавала нова замисао цркве уписаног крста. Због дугог трајања и нарочитих ликовних вредности грађевина у облику уписаног крста, који је, како истичу аутори, *постао готово синоним за византијску архитектуру у целини*, они су том архитектонском облику посветили велики део своје књиге. Нису пропустили да скрену пажњу ни на посебан тип цркава уписаног крста са периметралним ходницима на три стране, називаним другде амбулаторијумима или опходним бродовима, за које Војислав Кораћ и Марица Шупут верују да су уведени у позновизантијску архитектуру под утицајем солунске митрополијске цркве Свете Софије.

Тако је у књизи Војислава Кораћа и Марице Шупут сакупљена и проучена не само огромна грађа о грађевинама набројаних раздобља или уметничких средишта византијскога света већ упоредо и сви њихови просторни облици и метаморфозе током развоја. Увидом у паралелне градитељске токове и скромнија градитељска остварења у појединим провинцијама слика о архитектури византијског света знатно је потпунија него у раније објављеним

истоврсним делима. Напомињемо, уз то, да су аутори непосредно упознали и проучили готово све представљене споменике на путовањима са којих потиче и готово сва фотографска документација. Зато, као закључак о књизи коју представљамо, остаје једино да констатујемо да бисмо и у сређенијим приликама од садашњих појаву књиге тако сложене садржине сматрали подвигом. Она је то поготово сада, у тешким издавачким и професионалним условима, када је страна литература која је предуслов подухвата о којем говоримо недоступна. Зато ауторима одајемо нарочито признање, а признање заслужује и Тоде Рапаић због своје пажљиве и успешне ликовне и техничке опреме књиге.

Милка Чанак-Медић



Gojko Subotić,
Terra Sacra. L'Arte del Cossovo

Corpus bizantino slavo
Jaca Book, Milano 1997

233 стране основног текста са напоменама (7–240), попис светилишта Косова и Метохије (Д. Војводић, 241–251), библиографија (Б. Миљковић, 252–256), 54 цртежа (Н. Дудић и Д. Тодоровић), 93 колор и 52 црнобеле фотографије (Ј. Стојковић, Б. Стругар и други) и две мапе

Позната италијанска издавачка кућа *Jaca Book* из Милана покренула је пре више од једне деценије едицију под насловом *Corpus bizantino slavo*. Као пето у низу луксузно опремљених и богато илустрованих издања, која су постала заштитни знак ове куће, појавила се у октобру 1997. књига Гојка Суботића *Terra Sacra. L'Arte del Cossovo*. По изласку из штампе ове књиге на италијанском језику *Jaca Book* је своја права уступила другим издавачима, тако да је књига до краја 1997. и у току наредне године добила и своје француско, енглеско и немачко издање под следећим насловима: *L'art médiévale du Kosovo*, Paris: Desclée de Brouwer, 1997; *The Sacred Land. Art of Kosovo*, New York: The Monacelli Press, 1998; *Spätbyzantinische Kunst. Geheiligtes Land von Kosovo*, Zürich und Düsseldorf: Benziger Verlag, 1998. Будући да књига Гојка Суботића до сада није објављена на српском језику, попут прве у поменутој серији италијанског издавача (Сима Ћирковић, *Срби у средњем веку*, Београд 1995), и да је остала готово недоступна домаћој читалачкој публици, ако изузмемо специјализоване библиотеке, сматрамо то разлогом више да читаоце укратко упознамо са садржајем овог вредног дела које на прави начин представља српску средњовековну уметничку баштину на подручју Косова и Метохије.

У уводном делу (стр. 7–14) дата су основна културно-историјска обележја овог подручја као саставног дела српске средњовековне државе од краја XII до њене пропасти средином XV столећа. Иако се под именом Косова и Метохије у данашњим границама као административна целина јавља тек у савремено доба, после Другог светског рата, сакрално споменичко наслеђе овог подручја, које је у позном средњем веку било и поприште (Косово поље) двеју пресудних битака за даљу историју југоисточне Европе суочене са османским освајањима, у потпуности оправдава наслов књиге *Света земља*.

Непрестаним проширивањем граница српске средњовековне државе ка југу и присвајањем територија некада моћног Византијског царства целокупно подручје данашњег Косова и Метохије трајно се нашло у саставу средњовековне Србије већ око 1200. године. Обнова храмова која је уследила по стицању аутокефалности Српске цркве 1219. под њеним првим архиепископом Савом, сином великог жупана Стефана Немање, даје овој територији основни печат и данас присутне православне духовности. Као средокраћа трговачких каравана у средњем веку, која је централне области Балканског полуострва преко Призрена и данашње северне Албаније повезивала са лукама на обалама „диоклитијског" мора, подручје данашњег Косова и Метохије било је отворено за обостране културне утицаје – како Истока тако и Запада. Симбиоза карактеристична за српску средњовековну уметност на тој територији најбоље долази до изражаја на цркви Вазнесења Христовог у манастиру Дечанима из друге четвртине XIV века, где је унутрашњи простор православног храма украшен фрескама византијске иконографије са српским натписима заоденут у раскошну мермерну оплату романоготичког стила. Такав печат, осим аутохтоног православног становништва, овом подручју давале су и рударско-трговачке колоније „Латина", нарочито бројне у последњем веку независне српске средњовековне државе. Периферна област почетком XIII столећа, територија данашњег Косова и Метохије већ за владавине краља Милутина (1282–1321) и његових наследника постаје седиште српског двора и цркве, а њени делови били су баштина кнеза Лазара и деспота Ђурђа Бранковића, чији ће наследници владати српским земљама до пада Смедерева 1459. године. Бројни манастирски метоси настали у том периоду дали су и новији назив једном делу ове територије – Метохија. О великом значају који је ово подручје имало за историју српског народа и касније, под турском влашћу, најбоље сведочи чињеница да је обнова Српске цркве 1557. године за своје средиште имала управо Пећку патријаршију.

Даљи текст је хронолошки подељен у два основна дела са више поглавља. Први, краћи део (стр. 15–36), са поднасловом *Почеци*, односи се на XIII столеће, док се у другом, далеко опширнијем делу (стр. 37–232), са поднасловом *Процват и трајање*, говори о црквама и манастирима XIV столећа.

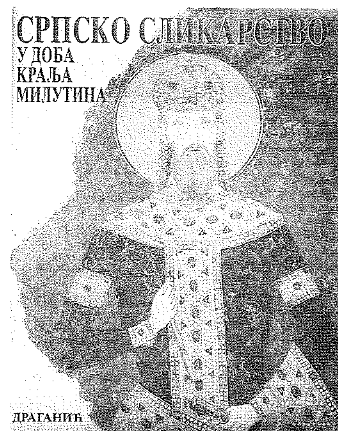
Хронолошки низ започиње светилиштем *Светог Петра Коришког*, формираним током два века око пећине на обронцима Шаре, близу Призрена, у којој је анахорета обитавао. Његов духовни подвиг у најстрожој аскези познат нам је захваљујући житију из пера познатог хиландарског монаха и писца Теодосија. Укратко се описују остаци два слоја фреско-сликарства, старијег, на зидовима саме испосникове пећине, с почетка XIII века, и млађег, са зидова касније дозидане црквице уз стену, из прве половине XIV столећа, као и историјат и доградње које су то пусто станиште већ за владавине краља Милутина претвориле у манастир. Следи историјат и опис археолошког локалитета *Студеница Хвостанска*, која је у време

оснивања аутокефалне српске архиепископије 1219. године постала седиште једног од Савиних епископа. Црква је, на темељима ранохришћанске базилике, тада обновљена под јаким утицајем седишта Архиепископије, Жиче, а археолошка истраживања и ретки писани извори говоре о континуираном животу тог локалитета све до Велике сеобе српског народа са тих простора 1690. године. Потом се укратко говори о делимичној обнови древне призренске катедрале *Богородице Љевишке* и њеном најстаријем сликарству, а на крају о најзначајнијем храму насталом у том периоду – цркви Светих апостола у комплексу Пећке патријаршије. Као задужбина Савиног наследника на архиепископском престолу Арсенија (1233–1263), на једном од поседа Жиче, црква Светих апостола постаје у наредном периоду гробна црква већине поглавара независне Српске цркве и језгро око кога се већ крајем XIII столећа формира њено средиште. Два најстарија слоја зидног сликарства тог храма у потпуности стилски и програмски одражавају његову новонасталу функцију.

У наредном столећу, у коме српска средњовековна држава доживљава свој врхунац, а територија данашњег Косова и Метохије проширивањем граница ка југу постаје њено средиште, подигнути су и украшени бројни храмови, од којих су они најрепрезентативнији обрађени у посебним поглављима дела књиге који се односи на XIV век: *Богородица Љевишка*, *Бањска*, *Грачаница*, *Дечани*, *Пећка патријаршија*, *Арханђели код Призрена*. Градитељи тих катедралних храмова и владарских маузолеја, као и скулптори и сликари ангажовани на њиховом украшавању, црпли су надахнуће из градитељског наслеђа српског XIII столећа, а такође из савремене византијске и романоготичке уметности јадранског приморја, остављајући на тај начин дела која су кључна за познавање средњовековне уметности овог подручја.

Скраћена листа културно-историјских споменика са подручја Косова и Метохије од XIII до XX столећа (постојеће цркве и локалитети, гробља), која садржи око 1.300 одредница, представља до сада најпотпунији попис сакралних објеката српске културе на Косову и Метохији. Нажалост, део богатог споменичког наслеђа пописаног на крају ове књиге данас не постоји. Више од стотину цркава (од којих је најстарија из друге деценије XIV столећа) девастирано је или сравњено са земљом за четворогодишње међународне управе (1999–2003) на овом подручју. Одабрана библиографија садржи основне наслове који су аутору књиге Гојку Суботићу, поред сопствених истраживања, послужили за израду драгоцене синтезе којом је светска јавност, не само стручна, упозната са средњовековним уметничким наслеђем Косова и Метохије и његовим местом у српској средњовековној уметности.

Бојан Миљковић



Бранислав Тодић
Српско сликарство у доба краља Милутина

Издавачка кућа *Драганић*, библиотека *Наслеђе*, Београд 1998

396 страна, 263 црнобеле и колор илустрације и цртежа, регистри – именски, топографски и иконографски

Од истраживача и врсног познаваоца уметничког стваралаштва у време краља Милутина какав је Бранислав Тодић, после монографских студија о водећим споменицима (Грачаница или Старо Нагоричино) и низа расправа о појединим појавама, од којих неке (као иконографска студија о *Недреманом оку*, на пример) припадају самом врху светске историје средњовековне уметности, могао се очекивати и синтетизовани поглед на епоху. Такав преглед сликарства настајалог у Србији током четири деценије дуге Милутинове владавине понуђен је читаоцима на страницама ове књиге, а обухвата деветнаест живописаних целина на широком простору од Свете Горе и Солуна, преко скопске околине и косовскометохијских области, до Ариља и Жиче на северу, односно Бијелог Поља на западу, као и седам икона које се чувају у ризницама Хиландара и Ватикана.

Пошто своја истраживања најпре постави у чврсте историјске оквире и предочи опште прилике у култури тога доба, Тодић стилом континуалне нарације, са дескрипцијом у служби аргумента, суверено прати појаве и проналази њихову идејну позадину. Зато су можда најлепше странице ове књиге исписане у оквиру поглавља насловљеног *Слика српске историје*. Прегледно, хронолошки груписани многобројни портрети историјских личности из династичке куће Немањића приказивани су са јасно образложеним идеолошким подтекстом, драгоцени како историчарима уметности тако и посленицима историјских наука шире. Праћење процеса промене места, па тиме и смисла, представљања предака припада значајним опажањима и тумачењима аутора. Осим тога, идеју црквено-државног јединства прати како на сценама српских државних сабора тако и разматрајући појединачне представе архијереја – архиепископа и помесних епископа. Лоза Немањића, карактеристична искључиво за српску средину и прерадом обрасца Лозе Јесејеве конципована најпре у Грачаници, могла је ипак, чини се, добити више простора у одељку *Портрети предака и синова у служби наслеђа престола*.

У наставку, у поглављу *Слика свете историје*, изложивши укратко програм живописа по хронолошком реду споменика, аутор се посветио иконографским разматрањима сцена према циклусима којима припадају. Методолошки оправданом редукцијом међу њима истиче само појединости које илуструју за то време карактеристичан сложени однос слике и њеног текстуалног извора, као и уметничка схватања епохе (најцеловитије на примерима пророка или кроз анализу композиција какве су *Богоро-*

дичино успење, *Преображење* или *Пењање на крст*). Зналац у питањима иконографије, он први, такође, препознаје оштећену сцену *Апостоли пружају Христу сат меда и рибу* у цркви Светог Никите. Странице овога поглавља показују високо место које припада култури ондашње Србије међу земљама византијског круга: она непосредно следи престоничка уметничка стремљења у величању култа Богородице, а предњачи истицањем циклуса Васкрсних јеванђеља не само по броју сцена него и њиховим местом у програму. И док је довитљиво разрешио проблем појединачних светитељских представа групишући их према честицама које се ваде из просфоре, чиме је избегао заморно набрајање (*Светитељски зборови*), аутор је насловом *Фреске око улаза* унеколико умањио значај овог потпоглавља. У његовим оквирима он, наиме, расправља не само о темама које су приказиване уз улазе (у припрату, наос, олтар – где је, у мери у којој дозвољава сачувани материјал, расправљао о иконостасу као улазу) већ и о програму припрата и егзонартекса.

Суптилне ликовне анализе спроведене кроз поглавље *Уметнички токови и сликари* имају за исходиште препознавање релевантних токова и развојни лук промена зидне слике од традиционалних монументалних образаца XIII века, преко најава нових стремљења, до ремек-дела обележених нарацијом сложене и учене симболике, која на измаку друге деценије XIV столећа лагано западају у маниризам. Показало се да однос према слици, њеној садржини и смислу варира чак и код водећих стваралаца ове епохе и одражава како њихов лични таленат тако и центре у којима су стицали образовање. Следствено томе, живопис Сушице, у много чему следећи цариградске моделе, остаје готово усамљен на овим просторима, док се различити обрасци уочавају међу следбеницима и сарадницима Георгија Калиергиса, водећег солунског представника уметности тога доба. Михаило и Евтихије, како потврђују и Тодићева истраживања, потичу такође из солунских атељеа, али у неком тренутку упознају и престоничку уметност, па у спрези с њиховим несумњивим талентом на зидовима Краљеве цркве настају слике које се по снази израза могу поредити једино са савременом Хором. Аутор посвећује подједнаку пажњу анализи композиције, у којој је карактеристичан удео сликане архитектуре, анализи линије, пропорционисања, волумена и колорита, не запостављајући ни однос према позајмицама из класичне уметности ни однос према пејзажу. Раздвајање личних рукописа махом анонимних сликара открива танани сензибилитет Тодића као истраживача. Странице ове синтезе он закључује одељком о иконама које су у водећим атељеима рађене по наруџбини краља Милутина.

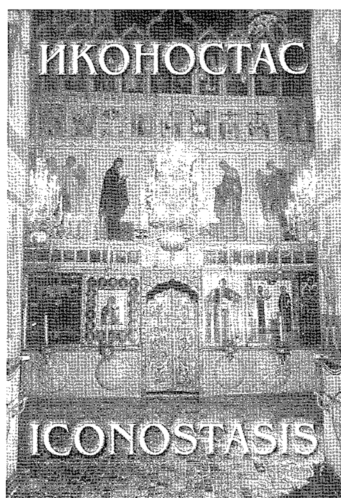
Каталошки решен додатак, насловљен *Споменици и њихово изучавање*, нуди могућност целовитог сагледавања споменика, почев од архитектуре до последњих конзерваторских радова, уз навођење комплетне литературе. У хронолошком прегледу нашли су се сви споменици који су бар по некој интервенцији везани за доба краља Милутина, па тако и знатно старије цркве Светог Петра у Расу или Светих Петра и Павла у Бијелом Пољу. Драгоценост каталога представља попис сликаног садржаја по споменицима, најцеловитији до сада сачињен. Придружујући такво поглавље свом рукопису, Тодић је истовремено бриљантно решио два проблема која намећу студије ове врсте: могао је да изостави разматрање о историографији, које би – сходно материјалу – морало бити обимно, као што је оправдао и приступ да у основном тексту пажњу посвети само оним ликовима и композицијама које су у функцији његове основне идеје: да представи кључне чињенице које одсликавају суштину ликовног стваралаштва у доба краља Милутина. Таквим приступом, али и рационалним стилом писања, изводећи књигу из области уско стручне литературе, аутор је свакако проширио круг њених читалаца, не ускративши при том информације специјалистима. Осим каталога, наиме, пре свега су њима намењени и прегледни тематски регистри.

Ваља подсетити да је о времену владавине краља Милутина, бременитом прекретничким политичким и културним догађањима, исписана читава библиотека, почев од списа очевидаца, какви су Теодор Метохит и потоњи архиепископ Данило II, до низа разнородних, каткад опречних тумачења изложених у литератури до данас, као и да краљева настојања на обнови, изградњи, опремању и украшавању премашују цифру од четрдесет именом познатих цркава. Суочавајући се са обиљем литературе, Бранислав Тодић није, међутим, приступио синтези једноставним сабирањем исхода досадашњих научних радова, већ – увек полазећи од дела и помно промишљајући о њему – наново критички преиспитује резултате. Искусно избегавши замке полемичког тона, он сталожено износи своја виђења, често поткрепљена сасвим новим аргументима. Описани методолошки приступ резултирао је, између осталог, и низом другачијих датовања. Тако настанак зидног сликарства у Драгутиновој капели Ђурђевих ступова Тодић померa, чини се с правом, у време око 1285. године, а другу половину друге деценије XIV столећа сматра временом настанка фресака у солунском Светом Николи Орфану. Пратећи стилски развој радионице Михаила Астрапе и Евтихија, он установљава да је, после Перивлепте и Љевишке, њихово ангажовање у Прохору Пчињском претходило сликању фресака у Старом Нагоричину, а да су се након тога обрели у маленој студеничкој Краљевој цркви, потом у Грачаници. Такав редослед настанка фресака одражава се и на резултате досадашњих иконографских истраживања. То можда најочитије документују редови посвећени представи *Небеске литургије*, којима су релативизовани закључци већ увррежени у науци. Да ли ће бити прихваћено Тодићево датовање живописа Светог Никите око 1320. године, показаће време и даља истраживања. Али, чак и да је чучерска целина настала коју годину после смрти краља Милутина, оправдање да се нађе на страницама ове књиге нуде сачувани потписи сликара Михаила и Евтихија на заласку каријере, чиме је заокружена и слика о њиховом опусу. Слично је са остацима зидног сликарства у хиландарској трпезарији и цркви Благовештења – стилски разлози несумњиво упућују на рукопис неких од сликара који су радили у католикону, па тако и на настанак на измаку краљевог живота или у време непосредно по његовој смрти.

Издавачка кућа *Драганић* била је на висини задатка у материјализацији понуђеног рукописа. Очито су се аутор и издавач сагласили да акценат ставе на читаоца љубитеља, а не стручњака. У том смислу аутор је, на

пример, у потпуности избегао уобичајено коришћење старословенског слога и све натписе транскрибовао, као што је при прелому научни апарат добио место иза поглавља, чиме је предност дата настојању да текст што је могуће боље прати црнобела илустрација. Колор прилози груписани су и штампани на четири табака, тако да пре свега олакшавају праћење текста о стилским одликама сликарства Милутиновог доба. Квалитет папира и опреме, али и штампе и повеза, осигурава репрезентативност књизи. Појава издања на енглеском језику само годину дана након објављивања књиге објашњава изостављање преведеног резимеа и показује далековиде планове издавача. Пада, међутим, у очи да је на омоту и корицама изостављено име аутора који је синтетизовао обимну грађу, осмислио и реализовао овакву студију, док се графичко решење пронашло за издавача. Над том чињеницом као читаоци остајемо зачуђени.

Светлана Пејић



Alexei M. Lidov, editor
Iconostasis. Origins, Evolution, Symbolism

Moscow, 2000
752 pages

The iconostasis, a barrier that separates the sanctuary of the church from the naos, represents one of the most important structures of the interior of Byzantine churches. Both in its incipient stages, as a low parapet screen, and in the late phases when it became a huge opaque wall, the iconostasis combined structural and decorative concerns, and assumed an important role in the liturgy of the Byzantine church. Strategically positioned before the altar of the church, the iconostasis is one of the central structures perceived by the beholder upon entering the church, and the tendency to close it likely followed the transformation of the Eucharistic rite from an open, participatory ceremony witnessed by the entire congregation to a mystical rite concealed from the faithful.

Considering the importance that the iconostas had in Byzantine art and worship, it is surprising that a definitive study of its development, decorative principles, and function is yet to be written. Hampered by missing evidence, scholarship is most frequently focused either on reconstructive efforts dealing with individual monuments or, when considering the broader question of its development, on a specific period, such as early, middle, or late Byzantine era. In addition, studies on the iconostasis are frequently buried in broader discussions about sculptural ensembles or icons. Among the few studies that consider the iconostasis contextually and deal with the complex issues of its development one should mention A. Wharton Epstein's article on the features of middle Byzantine iconostasis, C. Walters' and N. Thon's studies on the development of the iconostasis, and T. Velmans', G. Babić's, M. Chadzidakis', L. Nees' and G. Kellaris' discussions about its painted decoration.[1]

The publication of papers presented at the International symposium organized by the Research Center for Eastern Christian Culture in 1996 and edited by Alexei Lidov is another important contribution to our understanding of the iconostasis. This large volume (752 pages), if perhaps too ambitious in its title, *Iconostasis. Origins, Evolution, Symbolism* (Moscow 2000), nonetheless represents one of the most extensive accounts dealing with the subject. The volume consists of 27 papers, illustrated with B/W photographs and preceded by an introduction by A. Lidov, who is also a contributor. Although most papers are written in Russian, they are accompanied by English summaries, a feature particularly welcomed by western scholars.

The papers in the volume are chronologically organized and, as pointed out in the editor's introduction, focused on iconographic and liturgical aspects and significance of the iconostasis. The editor's preface, followed by an account of the current state of research, also highlights and summarizes the most important ideas presented in the volume, indicates its main thrust towards Russian examples, and provides resourceful avenues for future approaches to the topic. Interestingly enough, while most papers fulfill the editors' promise by focusing on iconographic and liturgical questions, it is important to note that a large number of studies consider archaeological and structural features of the iconostasis, thus indicating the complex nature of this structure and the necessity for a multi-disciplinary approach.

Although chronologically organized, the papers do not shed enough light on the development and history of the iconostasis in Byzantium and its borderlands, since the distribution of papers is uneven. Only three papers consider the Early Christian period, nine are dedicated to questions concerning the Middle Byzantine iconostasis, and the remaining fifteen are all dealing with the late Byzantine iconostasis in Russian lands. However, despite the cursory treatment of earlier Byzantine traditions, the papers propose some very innovative considerations. For example, Tatiana Vasilieva's

[1] A. W. Epstein, *The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?*, Journal of British Archaeological Association 134 (1981), 1–28; C. Walter, *The Origins of Iconostasis*, Eastern Churches Review 3 (1971), 251–267, reprinted in: *Studies in Byzantine Iconography*, London 1977; idem, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, Revue des études Byzantines 51 (1993), 203–228; N. Thon, *Zur Entwicklungsgeschichte der Ikonostase und ihrer theologischen Fondierung*, Hermenia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst 2 (1986), 193–207; T. Velmans, *Rayonnement de l'icone au XIIe et au début du XIIIe siècle*, in: *XVe congrès international des études byzantines. Rapports et co-rapports. III: Art et archéologie*, Athens 1976, 195–227; G. Babić, *O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada*, Zbornik za likovne umetnosti 11 (1975), 3–45; M. Chadzidakis, *L'évolution de l'icone aux 11e–13e siècles et la transformation du templon*, in: *XVe congrès international des études byzantines. Rapports et co-rapports. III: Art et archéologie*, Athens 1976, 159–191; L. Nees, *The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the pre-Iconoclastic Period*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 46/1 (1983), 15–26; G. Kellaris, *The Iconography of Sanctuary Doors from Patmos and its Place in the Iconographic Program of the Byzantine Iconostasis*, PH. D. dissertation, Ann Arbor, MI, 1996. One should also note often neglected, yet important early study by N. I. Troitskiĭ, *Ikonostas i ego simvolika*, in: *Trudy vos'mogo arkheologicheskogo s"ezda v Moskve, 1890*, Moscow 1897, 93–96.

examination of the Lateran Fastigium (pp. 33–51), a gift of the Emperor Constantine I to the Lateran Basilica in Rome, rather daringly reconstructs the structure as a sarcophagus, as opposed to the previously proposed ciborium or semi-opaque colonnade, and suggests that it may have been a model for the medieval, frame-like structure of iconostasis. Alexei Lidov suggests that the decoration of antipendium or altar frontal represented a possible iconographic and symbolic prototype for the transformation of the templon, an opened sanctuary barrier, into the opaque screen (pp. 161–206). And, on a more general level, Barbara Zeitler's examination of the two 13th century iconostasis' beams from Sinai, also poses provocative questions about the nature and function of Crusador icons, thus expanding the boundaries of the topic of the iconostasis into a wider area of cultural exchange in the Middle ages (pp. 223–242).

Although the papers vary considerably in their methodological approach, it appears that they underline several important issues, such as the genesis of the iconostasis, a variety of types of iconostasis, and the interpretation of the iconostasis as a symbol of Heavenly Jerusalem. The examination of the genesis of the iconostasis and its constituent parts, most elaborately developed in the papers on the late Russian multi-tiered iconostasis, bring a number of important new discoveries and hypothesis regarding earlier periods too. Some of the most important contributions regarding the Middle Byzantine period are discussions about intercolumnar icons and research concerning the origin and significance of proskynetaria. Both subjects appear frequently in discussions about the iconostasis and represent a matter of scholarly controversy. Thus, Slobodan Ćurčić's well-documented argument about the impact that the cult of the tomb of saints had on the development of proskynetaria certainly advances scholarship and brings forward new evidence on the evolution of these icons (pp. 134–160). Functional aspects of proskynetaria are also discussed by Mikhail Boutyrsky, who examines the icon of the Virgin Paraklesis and establishes its role in the liturgical rite of Little Entrance (pp. 207–222). Interestingly enough, both papers build on and considerably expand C. Walter's notion of the themes of piety and intercessory powers ascribed to these icons.[2]

Regarding the question of intercolumnar icons, one should note Engelina Smirnova's convincing placement of the eleventh-century icons of Apostles Peter and Paul and Christ Enthroned not in the intercolumnia but on the western faces of the eastern piers of the Cathedral of St. Sophia in Novgorod (pp. 267–311). In doing so, Smirnova provided another example that supports the possibility that the Middle Byzantine iconostasis was an opened structure. In examining textual evidence in Russian sources dating from 11th to 13th century, Irina Sterlingova arrives at the same conclusion. While the issue remains debatable, the information provided by this volume represents important contributions to present scholarship (pp. 360–381).

The most systematic approach to the question of the genesis of the iconostasis is provided by papers dealing with the Russian iconostasis from late 14th early 15th centuries to later, post-Byzantine periods. The transformation of the Russian iconostasis from an open structure to a large, opaque barrier is treated in a multi-faceted manner and contributors used a variety of methods and approaches to this issue, from textual and iconographic analysis to considerations of materials and workshops. For example, in his discussion on archaeological evidence for the reconstruction of the high iconostases in Russia, Leonid Beliaev mentions the extensive use of wood particular for Russian iconostasis as one of the possible factors that may have given impetus to the creation of the multi-tiered iconostasis (pp. 382–391), while Irina Buseva-Davydova relates the appearance of richly carved 17th-century Russian iconostasis to Byelorussian carvers who arrived in Moscow in the 1650-60's and owned new instruments for carving in high relief (pp. 621–650).

Among a number of authors who use more traditional art-historical methods to explain the genesis of the Russian iconostasis the most notable are Alexei Lidov's discussion about the antepedium mentioned above, and studies examining religious circumstances and liturgical currents that may have influenced this important transformation. Ludmila Schennikova examines the spiritual and liturgical significance of the multi-tiered iconostasis of the Annunciation Cathedral at Kremlin and attributes its appearance to the Metropolitan Cyprian, Theophan the Greek, and Andrei Rubljov (pp. 392–410). Lilia Evseeva studies liturgical currents of the period and brings forward eschatological ideas as a possible cause of the transformation of Russian iconostasis (pp. 411–430). Also, a number of papers, such as Igor Kochetkov's (442–464), Victor Sorokatyi's (pp. 465–489), Irina Zhuravleva's (pp. 490–500), and Natalia Chugreeva (pp. 670–688) examine the origin and significance of different components of the high iconostasis, such as the festival tier (Sorokatyi), the forefathers' tier (Zhuravleva), symbolic function and iconographic origins of the royal doors (Sizonenko, Bobrik), and the row of Synodic icons (Chugreeva).

An important theme that permeates this volume is the interpretation of the iconostasis as a symbol of Heavenly Jerusalem. Introduced by the editor in his opening remarks, the theme of Heavenly Jerusalem is revealed in a wide variety of approaches. For example, in two papers presented in this volume, one dealing with the early form of sanctuary barrier and the other discussing the side doors of the high iconostasis, Irina Shalina relates architectural features the sanctuary barrier with four columns, architrave and triple arch to the Old Testament Tabernacle, the Temple of Jerusalem, and the three gates of the city of Jerusalem (pp. 52–84; 559–598). While one may be tempted to associate triple arched entrances with imperial symbolism seen, for example, in triumphal arches, the connection with Jerusalem should not be disregarded. Old Testament symbolism and a connection with the Tabernacle is also seen in Tatiana Sizonenko's extensive analysis of the shape and decoration of royal doors in Russian churches from the 13th to 17th century (pp. 501–524), as well as in Michail Flier's close iconographic examination of the 16th century Tsar's Seat or Pew dedicated by Ivan the Terrible in 1551 (pp. 599–620). Flier argues that Old Testament motifs evident in the iconography of the throne relate the patron of the throne, Tsar Ivan the Terrible, with the Old Testament Kings David and Solomon, and in doing so compares the importance of

---

[2] C. Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, Revue des études Byzantines 51 (1993), 203–228.

Moscow at the time to the greatness of the holy city of Jerusalem. Another interesting interpretation of the iconostasis and the surrounding space that it defines is provided by Arment Ghazarian who reconstructs the liturgical space in the seventh-century Zvart'nots cathedral in Armenia and proposes that it was modeled after the Anastasis Rotunda in Jerusalem (pp. 85–117).

A diversity of approaches and references to the Heavenly Jerusalem, apparent in these studies, reflects the multi-faceted ways in which symbols and images of Heavenly Jerusalem appear in Byzantine art. Both its metaphorical and symbolic significance in Byzantine art in general has been discussed elsewhere by the editor of this volume, Alexei Lidov,[3] and it seems that a more systematic approach should apply to the association of this symbol with the iconostasis too. The complex nature of the ways in which the city of Jerusalem figures in Byzantine art and architecture makes one wonder whether it would be helpful to attempt to separate spiritual and liturgical implications from the instances in which the holy city appears as a factual or even geographic reference. In addition, is the relationship, particularly when we deal with architectural form, as is often a case with iconostasis, always alluding to the same source, or are we, perhaps, dealing with multi-faceted symbolism as is often a case in Byzantium? In any case, the relationship between the iconostasis and the symbol of Heavenly Jerusalem deserves further scholarly attention, and a more systematic study.

In conclusion, like any work of such a broad and complex nature, this one is vulnerable to criticism. Its somewhat ambitious title, *Iconostasis. Origins, Evolution, Symbolism*, ultimately calls for the inclusion of more papers dealing with archaeological and structural evidence, and the discussion of the Russian high iconostasis would have been more complete if an attempt was made to place it in the context of similar structures that existed in other geographical locations. However, I would like to direct the readers of this volume to its many strengths. First, as pointed out in my introductory remarks, this volume represents the most comprehensive study of the iconostasis published thus far. Moreover, although limited in its scope, it nonetheless offers an unprecedented wealth of information about Russian iconostases, a topic largely unknown to a wider scholarly audience. Above all, although sometimes controversial, the papers in this volume propose a wide variety of innovative approaches and offer new avenues for our study of iconostasis. Thus, both the editor and the contributors should be commended for their efforts, since this volume will certainly represent a solid basis for any future study of this important component of Byzantine sacred space.

Ida Sinkević

[3] A. Lidov, *Heavenly Jerusalem: The Byzantine Approach*, in: *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian, and Islamic Art*, ed. by B. Kühnel, Jerusalem 1998, 341–353.

ВОЈИСЛАВ КОРАЋ
МАРТИНИЋИ
ОСТАЦИ РАНОСРЕДЊОВЕКОВНОГ ГРАДА

Војислав Кораћ
Мартинићи – остаци раносредњовековног града
Београд 2001

Раносредњовековна епоха на подручју српских земаља представља једну од најзначајнијих, али и најслабије истражених тема наше историографије. Досадашња сазнања о раздобљу које обухвата досељавање на Балкан, христијанизацију и процесе образовања првих државних творевина углавном су засnована на оскудним подацима из ретких преосталих историјских извора, на првом месту делу цара Константина Порфирогенита, као и често легендарним казивањима забележеним у Барском родослову. Фрагментарна слика којом располажемо о том добу може се, стога, делом допунити искључиво трагањима за материјалним остацима на терену. Дуго занемаривана међу археолозима, та тема тек у новије време почиње да привлачи пажњу истраживача. Снажан подстрек и нове резултате у том смеру пружају открића у Мартинићима саопштена у монографији која је пред нама.

Истраживање остатака на Градини у Мартинићима, ограничено реалним могућностима, трајало је више година. Радови, започети 1972. године, настављени су у раздобљу 1980–1983. године. Познија истраживања, усмерена углавним на рекогносцирање околине, окончана су крајем осамдесетих година XX века. Остаци утврђења са траговима зидова, како се чинило, тробродне базилике били су уочени још приликом ранијих теренских проспекција. Фрагмент са прероманичким рељефним украсом, уз античке сполије, указивао је на значајно налазиште недалеко од античке Дукље. Након исказаних претпоставки да су у питању остаци једног од „градова“ које помиње Константин Порфирогенит, на иницијативу и под руководством академика В. Кораћа предузета су археолошка ископавања. Истражене су три главне архитектонске целине – остаци базилике, трасе бедема утврђења и трагови стамбеног комплекса на врху Градине, то јест месту познатом под именом Пазариште. Међутим, делови локалитета са траговима археолошког културног слоја нису могли бити обухваћени овим радовима. Како аутор у уводу истиче, општа оскудица средстава за рад искључила је могућност даљих истраживања и продубљивање сазнања о појединостима или нарочитим темама у вези са Градином, као и подручјем око тог значајног локалитета.

Резултати до којих се дошло у монографији су детаљно и студиозно обрађени. Нарочита пажња, како то у уводу истиче сам аутор, посвећена је остацима базилике, који су омогућили да се стекну сазнања о времену настанка, изворним облицима њене архитектуре и каменог украса, уз покушај да се утврде извори заступљених

решења. Открића до којих се дошло тим путем битно су утицала на закључке В. Кораћа о времену настанка друге две истраживане целине – утврђења и остатака стамбених здања.

Имајући у виду нарочити значај истраживаног комплекса, В. Кораћ се определио за методолошки поступак излагања и интерпретације откривене грађе који нам се чини веома успешним. Свакој од обрађених целина претходи подробан увид у ток истраживачког поступка са исцрпним описом откривених остатака, означеним местима налаза свих уломака камене пластике, као и солидном пратећом документацијом. Иза тог исцрпног фактографског дела, који представља посебно важну целину монографије, следе студијске реконструкције, а потом разматрања о функцијама, аналогијама и времену настанка сваке од проучаваних целина. Овде желимо да истакнемо веома утемељен ауторов став да извештај о току откривања остатака треба да пружи највернију могућу слику о затеченом стању и односу истраживача према њему, како би се избегле могуће импровизације у тумачењу затеченог и, с друге стране, стекла основа за трајну заштиту откривеног споменичког комплекса.

Текст монографије прати посебан прилог о покретним археолошким налазима (аутор Ј. Магловски). Замишљен као допуна основних података до којих се дошло током истраживачког поступка, овај прилог је, нажалост, само делимично одговорио својој намени. Скромни и, у односу на истражену површину, релативно малобројни налази, најчешће ситни уломци керамике, приказани су према врстама материјала, али изван стратиграфских целина, што им у великој мери умањује документарни значај и искључује могућност допунских закључака у контексту скупина са осталим налазима. С друге стране, типови керамичких посуда изложени су само описно, без одговарајућих цртежа или фотографија, те су стога готово неупотребљиви за било каква допунска разматрања.

Након ових уводних запажања, вратимо се првом и најобимнијем поглављу монографије, посвећеном остацима сакралног здања, које је, по својим спољним формама, имало све одлике тробродне базилике. Међутим, унутрашњи распоред простора храма открива знатно сложенију структуру. Западни део грађевине читавом ширином обухвата издужени нартекс, у чији је северни део уграђена зидана засведена гробница. Централни део храма, у који се улази из нартекса, „средишњи брод", према основној замисли и архитектонској обради простора, има својства потпуне црквене грађевине, што В. Кораћ с правом наглашава. Његов источни део, издвојен парапетном преградом, чини развијени олтарски простор, са централном апсидом и две мале бочне, моделоване у зидној маси. У оквиру бочних подужних зидова наоса, непосредно уз презвитеријум, постојала су наспрамна врата ка просторијама северно и јужно од наоса. Са јужне стране, у виду „бочног брода", налази се издужени параклис са мањом полукружном апсидом на истоку и вратима према нартексу са западне стране. Слична бочна просторија, коју је аутор одредио као баптистеријум, налази се и са северне стране. За разлику од јужног параклиса, није била повезана са нартексом, већ је имала посебна врата у оквиру северног зида, а са исте стране, под олтарском преградом, и мању укопану писцину. Детаљно проучене архитектонске облике и своје виђење некадашњег изгледа овог сакралног здања аутор је изложио и у виду студијских аксонометријских реституција.

Црква чији су остаци откривени на Градини у Мартинићима била је добро пропорционисана и солидно заснована. Уочљива јој је тачна оријентација по подужној оси, али и константна деформација попречне осе, у односу на коју су сви одговарајући зидови међусобно паралелни. Та појава, која није неуобичајена код касноантичких и раносредњовековних сакралних здања, обично се тумачи неукошћу неимара или специфичностима рељефа. Међутим, имајући у виду солидност градње цркве на Градини, ово устаљено мишљење, чини нам се, треба поново преиспитати. Можда би се будућа трагања у разрешавању поменуте појаве код овог, али и других сличних споменика могла усмерити и ка анализи специфичности положаја у односу на унутрашњу осветљеност сакралног простора. Нека досадашња трагања у том смеру дала су веома подстицајне резултате (в. М. Пејаковић, *Broj iz svjetlosti*, Загреб 1978).

У свим просторијама храма о којем је реч постојала су зидана седишта. У главној апсиди откривени су остаци синтрона са унутрашњим олтарским троном у средишту. Зидана седишта налазила су се дуж сва три зида наоса, као и јужног параклиса. У просторији са супротне, бочне стране – баптистеријуму – њихови трагови нису уочени дуж већег дела северног зида. Оно што је посебно занимљиво јесте да су зидана седишта била прислоњена уз све зидове нартекса, као и зидане гробнице са северне стране (слике 8 и 34), мада аутор тврди да их дуж источног зида није било, иако се то из приложене документације јасно уочава.

На изузетан значај сакралног комплекса на Градини у Мартинићима указују многобројни налази уломака камене пластике. Пажљиво ископани и узорно документовани, омогућили су В. Кораћу детаљне анализе некадашњих облика и веома утемељену реконструкцију изгубљене слике црквеног ентеријера. Подробно изложене коментаре прате графички прилози са приказом како појединих елемената тако и целина. Олтарске преграде са богато орнаментисаним парапетним плочама постојале су у средишњем храму, јужном параклису, као и северној просторији, која је протумачена као баптистеријум. Над часном трпезом централног дела храма постојао је циборијум, а пред олтарским дверима посебно постројење са бочним седиштима, такође омеђено парапетним плочама, чија функција, како и сам аутор истиче, за сада остаје недовољно јасна. Даље у простору наоса, у централној оси, претпостављен је положај амвона. Посебно значајан налаз представљају камени уломци некадашње греде над олтарском преградом са остацима грчког и латинског текста. Из тог особеног натписа, који је аутор успео делом да реконструише, сазнаје се храмовна посвета архангелу Михаилу и могуће име ктитора. Детаљна презентована документација са подацима о условима налаза оставља могућност даљих лингвистичко-епиграфских проучавања тог важног писаног сведочанства.

Међу чиниоцима комплекса мартинићке базилике пажњу привлачи пространа зидана засведена гробница

уграђена у северни део наоса, по свему судећи, истовремена са грађењем цркве. Била је само делом укопана, док је својом сводном конструкцијом излазила изнад равни тла у виду пространог поплочаног банка. Степен очуваности те конструкције аутору, изгледа, није омогућио да уочи положај и начин обликовања улаза у гробницу. У домену хипотеза остаје и одговор на питање којој или којим угледним личностима је била намењена. Чини нам се да би за даља проучавања тог проблема било од користи размотрити и, истина знатно позније, остатке сличног постројења из нартекса цркве Светог Павла у комплексу Петровог манастира код Требиња.

Особено архитектонско решење остатака базилике у Мартинићима, као што је у монографији јасно истакнуто, нема ближих аналогија међу познатим и истраживаним споменицима. Обликом основе и начином грађења блиско је остварењима рановизантијске епохе. Међутим, многобројни уломци каменог намештаја, као и чињеница да није уочено више грађевинских фаза, указују на позније раздобље. Детаљном и свестраном стилском анализом управо тих налаза В. Кораћ је успео да дође до поузданих елемената за датовање. У опширној и аргументованој расправи истакнута је сличност с каменом пластиком круга которских споменика прве половине IX века. На основу тог полазишта, чини нам се поузданог, уз анализу историјских околности, аутор оквирно опредељује мартинићке базилике у IX столеће.

Друго поглавље монографије посвећено је резултатима истраживања остатака фортификација на Градини у Мартинићима. Следећи доследно истакнути методолошки приступ, аутор даје подробан опис откривеног ареала бедема, затим кула и капија, са одговарајућом документацијом, што пружа целовит увид у фактографију налаза. У питању је било релативно пространо утврђење, зналачки засновано и веома добро прилагођено одликама рељефа. Ка приступачнијим странама истурене су куле на равномерним растојањима. Међу облицима доминантан је тип полукружне куле прислоњене уз бедемско платно. Две такве куле браниле су и главну, северну капију. Бедеми грађени ломљеним каменом у неправилном слогу претежно су дебљине око 1,40 m. По својим основним одликама мартинићке фортификације блиске су остварењима рановизантијске војне архитектуре, што и В. Кораћ уочава у више наврата. Овде бисмо посебно истакли и наведену дебљину бедема (4-4,5 стопе), која је уочена код читавог низа касноантичких утврђења. У даљем излагању указано је на сложену проблематику датовања будући да у културном слоју за то нису уочени поуздани елементи. Приклањајући се могућности да је време настанка утврђења подударно са грађењем базилике, аутор наводи као аналогна решења доградњу утврђења далеке Никеје. Склони смо помисли да би мартинићке фортификације ипак требало датовати у рановизантијско раздобље, на шта посредно може да укаже и постојање остатака базилике из VI века у подножју Градине, на Шипковој главици, евидентираних, али не и истражених. За раздобље раног средњег века нема података о грађењу нових зиданих фортификација у рубним балканским областима Царства. Напротив, видна је склоност, како у том раздобљу тако и касније, ка обнови затечених рушевина касноантичких утврђења која су својим положајем одговарала и новонасталим потребама. Тако је можда могло бити и са Мартинићком градином.

Трећу целину, обрађену у оквиру посебног поглавља, представљају остаци зиданих грађевина на Пазаришту, то јест заравни на врху Градине. У питању је релативно простран комплекс стамбених здања четвороугаоног плана, који су образовале две веће зграде веома издужених основа, затим једна мања, као и два, чини се, издвојена зида. Слаба очуваност откривених остатака и недовољни трагови културног слоја са оскудним налазима ограничили су могућности продубљенијих анализа. Трагања за ишчезлим облицима некадашњих здања, као и комплекса у целини, посебно у смислу студијских графичких реконструкција, тешко се, стога, могу поузданије утемељити. Свестан ове чињенице, В. Кораћ је изнео своју хипотетичну визију некадашњег изгледа и функције комплекса на Пазаришту, о коме се, захваљујући изложеној грађи, могу изнети и другачије претпоставке. Међутим, без обзира на различите могућности сагледавања некадашњих физичких структура, чини нам се да датовање комплекса, које аутор опредељује у раздобље живота базилике, не би требало да буде спорно. На то, уосталом, указују и неки од ретких археолошких налаза.

У завршном поглављу В. Кораћ сажето износи закључке до којих је дошао током истраживања овог значајног локалитета. На првом месту, сасвим јасно је истакнута потврда раније претпоставке да би се комплекс на Мартинићкој градини могао идентификовати са топонимом Лонтодокла, који се помиње као један од три дукљанска „насељена града“ (тврђаве) у познатом делу цара Константина Порфирогенита. Полазећи од тог податка, као и истражених остатака физичких структура, аутор аргументовано закључује да је на Мартинићкој градини постојало својеврсно раносредњовековно управно, а, по свему судећи, и црквено средиште. У даљем разматрању опредељује се за закључак да је то јединствен комплекс, настао једновремено, највероватније у другој половини IX века. Не доводећи у питање ово временско опредељење када је реч о базилици као најзначајнијем здању мартинићког комплекса, чини нам се да би требало оставити отворену могућност ранијег датовања откривених остатака фортификација, то јест њиховог оквирног опредељивања у касноантичко раздобље. У том случају, раносредњовековно средиште са базиликом било је изграђено у старијем, обновљеном утврђењу, што битно не мења темељни ауторов закључак.

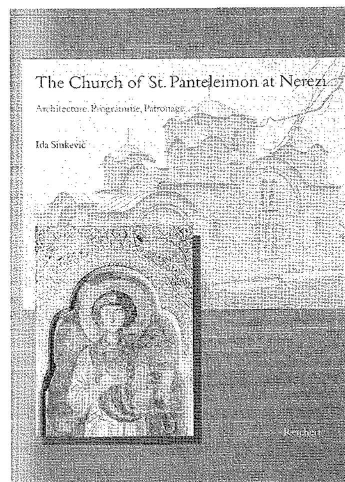
Истраживања остатака на Градини у Мартинићима изнела су на светло дана драгоцене податке о мало познатом времену и отворила читав низ питања. На нека од њих у овој монографији понуђени су утемељени одговори. Поједине дилеме, које произлазе из недовољне истражености условљене реалним околностима, могла би разрешити даља археолошка истраживања. Ту на првом месту имамо у виду могуће постојање старијег културног слоја, као и откривање остатака базилике на Шипковој главици.

С друге стране, сложена проблематика мартинићке базилике указује на потребу даљих трагања. Неке од уочених проблема тешко је разрешити у равни наших

досадашњих спознаја. Особен облик основе овога храма отвара питање каква је била литургијска функција појединих његових делова, посебно јужног параклиса. Појава и распоред зиданих седишта, која нам се чине као архаично решење, указују на очувану литургијску праксу рановизантијског раздобља. Иновације које су у том смислу уследиле након победе поштовалаца икона, чији су аутори свакако долазили из редова монаха, тешко је уочити у просторним решењима храма у Мартинићима. И само значење нартекса, са седиштима која су, по свему судећи, постојала уз сва четири зида, наводи на различита размишљања. Једна од споредних функција можда је могло бити и саборно место, попут знатно познијег примера пећке припрате.

Резултати истраживања изложени у монографији В. Кораћа представљају значајан допринос и подстицај за даља трагања у покушају да се дефинишу просторне структуре које се подразумевају под појмом Порфирогенитових „насељених градова" (тврђава). Отворено је питање да ли *кастрон* као раносредњовековни појам за утврђену насеобину, често са урбаним одликама, и уобичајен на подручјима Ромејског царства, одговара појавама у српским земљама тог раздобља. Није спорно да су то на нашем подручју пре свега утврђена управна средишта, али је отворено питање, са изузетком приморских градова, до које мере су то уопште могле бити насеобине са елементима урбаних структура. Разрешавање тог проблема подстаћи ће даља теренска истраживања, а открића на Мартинићкој градини снажан су подстицај у том смеру.

Марко Поповић



Ida Sinković

The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage

Wiesbaden 2000

Због свог архитектонског склопа, скулптуралног украса, а пре свега изузетне лепоте и софистицираности ансамбла зидних слика, црква Светог Пантелејмона у селу Нерези код Скопља давно је уврштена међу најзначајније споменике византијске уметности у доба династије Комнина. Убрзо после открића првобитног слоја живописа у цркви 1926. године, заслугом руског историчара уметности Николаја Љвовича Окуњева, фреске Нереза стекле су велику популарност, ушавши у готово све значајније прегледе византијске уметности. Неке од најчувенијих нереских композиција, на пример *Оплакивање Христово*, изграђено на суптилној реторици и емоционалном патосу, постале су готово амблематске слике византијског хуманизма XII века. Сасвим неочекивано, степен истражености цркве дуго није био у сразмери са њеном славом. Тако су, на пример, засебна истраживања архитектуре сасвим изостала, док скулптурална декорација не само што није била у довољној мери проучена већ није на задовољавајући начин ни публикована. Књигом Иде Синкевић *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage* многе празнине у познавању Нереза добрим делом су попуњене, а тај драгоцени споменик први пут је добио свеобухватну, систематичну и на савремен начин конципирану монографску студију.

Књига Иде Синкевић о цркви Светог Пантелејмона представља прерађени и допуњени текст докторске дисертације одбрањене 1994. године на Универзитету Принстон у САД под менторством професора Слободана Ћурчића. У складу са праксом већ уобичајеном код сличних монографских студија, књига пружа свеобухватну анализу различитих аспеката грађевине: њене историје, архитектонске концепције, скулптуралног украса, као и програмске и уметничке замисли ансамбла зидних слика. Поред тога, она читаоце упознаје са личношћу ктитора Алексија Анђела Комнина, његовом побожношћу, интелектуалним преокупацијама и политичким амбицијама, пружајући истовремено важна сазнања о култури комнинске аристократије, као и социјалном статусу и улози њених приватних религиозних задужбина. На тај начин аутор надилази оквире строго историјскоуметничке анализе грађевине, њене опреме и декорације, упуштајући се у шира, контекстуална разматрања историјских, друштвених и културних токова читаве епохе.

Пошто је у уводу на прегледан начин изложила концепцију књиге и назначила основне проблеме и методолошка питања, Ида Синкевић у шест засебних поглавља разматра историјске и друштвене околности настанка манастира, архитектуру цркве, иконографски и тематски програм ансамбла зидних слика, стилске карактеристике живописа, скулптуралну декорацију и, коначно, потоњу историју манастира. На крају књиге, после закључних разматрања, налази се преглед одабране литературе, као и општи и иконографски индекс. Књига је богато опремљена илустративним материјалом – таблама у боји, црнобелим фотографијама, архитектонским плановима и цртежима фресака – чиме први пут комплетна визуелна документација цркве постаје доступна најширем кругу истраживача.

Чињеница да натпис исклесан на мермерном архитраву изнад улаза у наос прецизно наводи годину 1164. и идентификује ктитора Алексија Комнина, личност познату из историјских извора као једно од петоро деце аристократе Константина Анђела и Теодоре, најмлађе кћери цара Алексија I Комнина, омогућила је Иди Синкевић да на знатно сигурнијим основама разматра настанак Нереза у контексту савремених црквено-политичких и културних прилика у Македонији. Изузетан стратешки значај те области за владаре из династије Комнина, присуство највиших представника црквене јерархије и војске, укључујући самог цара и чланове његове породице, развијен урбани живот и блиске везе са Цариградом јасно сведоче о снажном присуству Царства у унутрашњости Балкана средином XII века. У таквом контексту појава задужбине високог престоничког аристократе и припадника комнинског клана у непосредној близини Скопља, тада важног црквеног и административног средишта, постаје сасвим

разумљива. Иако су писани извори који говоре о Алексију Анђелу Комнину више него штури – поред споменутог ктиторског натписа његово име сусреће се још само у актима цариградског сабора из 1166. године – пажљивом анализом историјских сазнања и података које пружа сам споменик Синкевићева успева вешто да реконструише његов лик. И поред тога што се њени закључци најчешће крећу у домену претпоставки, теза да је Алексије могао неко време резидирати у Скопљу и да је манастир Светог Пантелејмона највероватније подигао на сопственом поседу, у складу са праксом добро познатом на основу сличних задужбина комнинске аристократије у провинцији, чини се сасвим уверљивом. Према реконструкцији Синкевићеве, Алексије Анђео Комнин био је образовани аристократа, добро упућен у савремене теолошке расправе, у којима је и сам учествовао, и личност блиска цару Манојлу I Комнину, чије је ставове у црквено-политичким питањима доследно бранио и пропагирао. Најбоље сведочанство о Алексијевим интелектуалним и политичким тежњама пружају управо програм и декорација његове задужбине у Нерезима.

Поглавље о архитектури највећим делом је усредсређено на пажљиву анализу плана и просторне артикулације цркве Светог Пантелејмона, као и структуралних и декоративних карактеристика екстеријера. Идентификовањем специфичности архитектонске концепције цркве у односу на савремене или нешто старије споменике Синкевићева настоји да одреди место Нереза у оквирима средњовизантијске архитектуре. Њена анализа јасно показује да Нерези представљају јединствен спој цариградских и локалних провинцијских елемената. За потоње истраживаче нарочито су занимљива запажања о читавом низу локалних особености које указују на постојање засебних градитељских традиција на ширем подручју централног Балкана током средњовизантијског периода. У свом истраживању аутор посебну пажњу посвећује функционалним аспектима грађевине и њеној богослужбеној опреми, због чега су, на пример, запажања о просторној и функционалној интеграцији нартекса и западних „капела" важна за разумевање генезе и развоја западног постројења византијских цркава током познијег раздобља Палеолога. Порекло и значење решења екстеријера са пет купола, по којем су Нерези визуелно препознатљиви, Ида Синкевић разматра у ширим оквирима, анализирајући примере петокуполних цркава у средњовизантијској архитектури. Међусобне разлике и регионалне специфичности недвосмислено указују на то да се петокуполна црква не може посматрати као изолован феномен, ван општег развоја архитектуре тог периода. Петокуполност цркву дефинише не у типолошком већ пре у иконографском и симболичном смислу, подразумевајући непосредну асоцијацију на Цариград и његове споменике. Избором решења са пет купола Алексије Анђео Комнин је, према тумачењу аутора, желео да своју провинцијску задужбину јасно повеже са великим царским задужбинама у престоници.

Утицај ктитора у још већој мери присутан је у програму сликане декорације Нереза. С обзиром на то да су читаве целине живописа, попут оних у бочним компартиментима или нартексу, биле недовољно познате или недоступне ширем кругу стручњака, важно је напоменути да је у књизи Иде Синкевић први пут систематично описан, анализиран и публикован целокупан ансамбл зидних слика у цркви. Увидом у целину програма постаје јасно да се сликарство Нереза не одликује само емоционалним богатством и ванредном елеганцијом и префињеношћу ликовног језика, на шта је одавно указано, већ и иконографском инвентивношћу и сасвим одређеним идеолошким и политичким порукама које су у њему исказане. Улога ктитора у формулисању програма живописа за аутора је несумњиво пресудна. Због тога Синкевићева настоји да у савременим црквено-политичким приликама, нарочито жучним теолошким расправама које су вођене на саборима у Цариграду средином XII века, а у којима је и сам ктитор узимао учешћа, пронађе кључ за многе тематске и иконографске особености живописа. У томе се она ослања на закључке претходних истраживача, пре свих Гордане Бабић, али их доследним инсистирањем на непосредној повезаности саборских одлука и иконографског програма фресака у Нерезима знатно надилази. За њену анализу од посебног су значаја саборска заседања из 1156/1157, на којима су потврђене догматске дефиниције о сакраменталној реалности евхаристијског жртвоприношења, као и Христовом јединству и консупстанцијалности са Оцем и Светим Духом. Утицај тих саборских одлука огледа се у формулацији Причешћа апостола и Службе архијереја у олтарској апсиди, али и појави нових литургијских сцена и мотива попут поворке анђела ђакона са богослужбеним сасудима у малим куполама или различитих иконографских типова представе Христа Свештеника. Блиске родбинске везе ктитора са царском породицом дале су повод аутору да у програму декорације Нереза препозна и сасвим одређене политичке акценте. Тако, на пример, пољубац апостола Андреја и Луке насликан у композицији Причешћа апостола Синкевићева тумачи, сасвим супротно интерпретацији коју је недавно предложила Шерон Герстел, као својеврстан знак проунионистичке политике цара Манојла I Комнина.

Инсистирање на сакраменталном реализму и литургијским темама везаним за Христово страдање и жртву, према мишљењу Синкевићеве, доследно је спроведено кроз читав програм декорације храма. У христолошком циклусу насликаном у наосу оно се манифестује у специфичном избору сцена и њиховом распоређивању заснованом на систему пандана. То је навело аутора да, ослањајући се на радове Хенрија Мегвајера, у анализи овог циклуса, уместо уобичајеног хронолошког или наративног поступка излагања, просторно, значењски и реторички повезане сцене тумачи заједно. Доминантан литургијски тон и истицање тематике страдања и жртве одраз су не само актуелних теолошких преокупација и промена у литургијској пракси већ и читаве друштвене климе и религиозног сентимента епохе. На сличан начин се и подвучена експресивност, емоционални патос и интересовање за индивидуалну психолошку карактеризацију, тако присутни у сценама христолошког циклуса у Нерезима, могу тумачити као карактеристичан израз хуманистичке културе XII века у Византији.

Састав и распоред светитељског хора у Нерезима подједнако су особени и иновативни. Док представе појединих светитеља указују на култове посебно неговане у Македонији, друге су, по свој прилици, у вези са потребама манастирског братства или личном побожношћу

ктитора. Тај интимни тон који византијска аристократија даје својим приватним задужбинама изражен је у мотивима заступништва и фунерарној тематици. У том смислу посебно је занимљив сликани програм северозападног компартимента, у коме се налази озидани гроб у облику аркосолијума. Да ли је Алексије Анђео Комнин хтео да буде сахрањен у својој задужбини? Одсуство било каквих поузданих доказа наводи на опрезност, због чега се Ида Синкевић овде морала задржати на претпоставци.

Стилске карактеристике сликарства Нереза несумњиво су најчешће проблематизован аспект тог споменика у стручној литератури. Уравнотеженост композиција, елеганција и софистицираност фигура, њихова психолошка издиференцираност, драматични колористички ефекти и мајсторска манипулација линијом дали су повод раширеном схватању да Нерези представљају један од најзначајнијих споменика комнинског „дворског" сликарства и да порекло њиховог стила треба тражити у Цариграду. То традиционално становиште у основи прихвата и Синкевићева. Компаративном анализом ликовног материјала са ширег византијског подручја она јасно показује цариградско порекло многих елемената стила Нереза, посебно указујући на значај групе престоничких рукописа насталих током прве половине XII века. Оно због чега ће књига Иде Синкевић бити незаобилазна референца у будућим студијама стилских тенденција у византијском монументалном сликарству комнинског раздобља јесте теза да су ликовни језик и естетски идеали метрополе већ били прихваћени у централним областима Балкана до средине XII века. Стилске сродности Нереза са споменицима географски и хронолошки блиским, пре свега сликарством цркве Преображења у месту Хортиатис близу Солуна и цркве Хосиос Давида у истом граду, указују на то да су цариградски мајстори, по свој прилици, били веома активни у Македонији и снажно утицали на рад локалних радионица. Престонички карактер нереског живописа не значи нужно да је ктитор за потребе осликавања своје задужбине довео уметнике из Цариграда. Сасвим је могуће да му је у самој Македонији стајала на располагању група вештих локалних мајстора образованих у најбољој престоничкој традицији. Присуство те групе – Синкевићева претпоставља да су је сачињавала бар четворица сликара – осећа се и у нешто познијим монументалним ансамблима на подручју Македоније, било непосредно било преко прерада њеног рукописа мање вештих локалних мајстора.

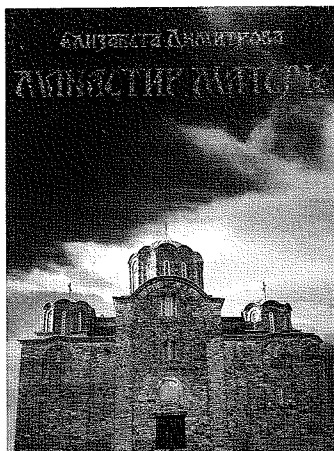
Утицају цариградских уметничких традиција посебна пажња посвећена је и у поглављу о скулптури. Скулптурални украс Нереза данас је углавном ограничен на иконостас, који је 1930/1931, под надзором Ђурђа Бошковића, реконструисан на основу оригиналних фрагмената и релативно прецизно израђених копија. Насупрот ставова изнетих у старијој литератури да се на иконостасу цркве Светог Пантелејмона могу препознати утицаји исламске уметности, односно утицаји уметности латинског Запада, пажљивом анализом техничких, стилских и иконографских аспеката сачуваних делова иконостаса и одговарајућег компаративног материјала Ида Синкевић долази до закључка да се скулптура Нереза може сместити у оквире репрезентативне престоничке традиције, чији су елементи до XI-XII века већ били у потпуности усвојени у Македонији. Најбоље паралеле за нереске камени украс налазе се управо у савременим или нешто старијим скулптуралним целинама на подручју Македоније, што несумњиво говори о постојању добро обучених локалних мајстора. Поред детаљног описа и систематичне анализе различитих аспеката декорације иконостаса, аутор се упушта и у покушај реконструкције његовог првобитног изгледа.

Последње поглавље књиге посвећено је историји Нереза после смрти ктитора. Кратак преглед историјских података о животу манастира у позном средњем веку и током раздобља турске власти допуњен је разматрањем неколико потоњих обнова цркве. Природне несреће, пре свих разорни земљотреси, приморале су манастирско братство да у три наврата приступи поновном осликавању цркве. Слој живописа из друге половине XVI века, сачуван у вишим зонама наоса и олтарског простора, предмет је посебне анализе, како у програмском и стилском погледу тако и с обзиром на однос тог слоја према најстаријем комнинском сликарству.

Вези између Нереза и Цариграда Ида Синкевић се поново враћа у закључку. Пажљиво испитивање структуралних, програмских и естетских концепција на којима се заснива идејна и уметничка замисао задужбине Алексија Анђела Комнина недвосмислено показује да Нерези представљају изузетан пример прожимања престоничких и локалних уметничких традиција. Због тога је, према мишљењу аутора, неопходно преиспитати методолошки приступ, доста раширен у стручној литератури о византијској уметности, којим се један споменик одређује као „цариградски" или „провинцијски". Тако строгом дихотомијом не може се описати сва сложеност уметничких појава и процеса у византијском свету, јер она пре одговара начину размишљања модерних историчара уметности него средњовековних ктитора и уметника. Уместо тога, Синкевићева се залаже за примену широко засноване контекстуалне анализе у којој идентификовање појединих особености као „цариградских" или „провинцијских" добија смисао тек у склопу целовите слике о споменику.

На крају треба рећи неколико речи и о начину писања који Ида Синкевић примењује у својој књизи. Текст је прегледан, излагање јасно и прецизно, ритам реченице одмерен. У свакој од појединих целина, без обзира на то да ли је реч о историји, архитектури, живопису или скулптури, основну дескрипцију прати проблемско разматрање, а после тога су кључни ставови сумирани у виду резимеа, чиме се читање знатно олакшава. Текст је при томе растерећен детаљних описа појединачних сцена или светитељских ликова, као и натписа који их прате, њиховим пребацивањем у напомене, док је научни апарат у целини сведен на важније референце, нарочито у деловима текста у којима се разматра иконографска проблематика.

Иван Дрпић



Елизабета Димитрова
Манастир Матејче

Скопје 2002

271 страна текста, 8 планова, 32 цртежа, на 7 распоред живописа, на 25 сликани украс; 90 црнобелих фотографија и 57 табли у боји

Импозантна црква Свете Богородице манастира Матеича у Скопској Црној гори, друга по величини у средњовековној Србији и једна од најобимнијих целина зидног сликарства у уметности византијског круга из средине XIV века, делимично је и до сада била позната научној јавности. Документовани чланак о задужбини царице Јелене, жене првог српског цара Стефана Душана, и њиховог сина, краља Уроша, објавио је 1923. угледни руски истраживач Н. Л. Окуњев; пре и после појаве Окуњевљевог текста архитектура и фреске Матеича биле су често предмет успутних осврта медиевиста и прегледа византијске и српске уметности. У целини се, међутим, Матеич пред нама појављује тек сада. Захваљујући труду младог но већ афирмисаног македонског византолога Е. Димитрове, вишег асистента на Одељењу за историју уметности са археологијом скопског Филозофског факултета, добили смо исцрпну и добро документовану монографију о последњем међу великим споменицима средњовековне Србије који још није био представљен на овај начин.

Дело је резултат дугогодишњег занимања Е. Димитрове за Матеич, већим делом настало у оквиру рада на докторској дисертацији (сликарство, са уводним поглављима), одбрањеној на Филозофском факултету у Београду, мањим плод настојања аутора да студијом о архитектури употпуни слику о овом значајном споменику. Књигу је издао *Центар за културно и духовно наследство Каламус* (*Едиција Културно наследство*). Очигледан је труд издавача да великим форматом и простором одвојеним за грађу задовољи норме устаљене у публиковању материје ове врсте. Уз текст, књига садржи велики број црнобелих снимака и албум табли у боји са изгледом спољашњости и унутрашњости цркве, сцена, појединачних представа и детаља. Немалу корист читаоцу пружају и графичка документација, цртежи основе и пресека здања, снимци фасада, као и аксонометријски прикази унутрашњости храма са графичко-нумеричким схемама распореда фреско-украса, усклађеним са списком репертоара (*Распоред на живописот*; допуњен рашчитаним натписима). Сналажење у обимном градиву олакшавају и индекси (нажалост, исувише сумарни), страном читаоцу и резимеи штампани на два језика, енглеском и француском. Технички уредник издања Д. Николовски, иначе и директор издавачке куће, трудио се да праћење текста олакша стављањем напомена на маргине страница, али, и поред свих добрих страна, књига у ликовном и техничком погледу видно заостаје за стандардима историјскоуметничких издања достигнутим у СФРЈ. Црнобела фотографија задовољава по изузетку; фотографија у боји чешће замагљује него што открива својства и домете неретко префињеног сликарства Матеича. Да општи утисак буде мање повољан доприносе и неуједначен интензитет боје у тексту и омашке начињене при слагању цртежа сликаног украса, штампаних у више наврата преко схема са распоредом живописа.

Намењена стручном читаоцу, књига о Матеичу има композицију уобичајену за монографије манастира средњег века. Градиво је изложено прегледно, логичним редом, од историографије, преко осврта на епоху и владарску кућу, до приказа архитектуре и живописа, са закључним разматрањима на крају. Свесна да наставља давно започет посао, Е. Димитрова у уводу (*Вовед*) највећу пажњу поклања историји изучавања Матеича. Живот манастира у науци приказан је хронолошки, без много екскурса. Писац се свесно одрекао оцене затечених сазнања, али заузврат бележи све: од друге половине XIX века, кад се појављују први извештаји о Матеичу, до данас готово да није могућно наћи напис који није поменут а његов допринос уочен и пажљиво наведен. Та чињеница разлог је више за жаљење што историја Матеича није добила место које проблематика ове врсте у структури монографија о манастирима средњег века заузима више од сто година. На крају увода аутор скреће пажњу на значај Матеича као жаришта преписивачке делатности, наводећи укратко познате податке из записа сачуваних у рукописима матеичког скрипторијума. Нема, међутим, усредсређеног излагања о оснивању манастира које би, сем осврта на околности под којима је Матеич настао, укључило преглед извора на основу којих знамо да је реч о задужбини царице Јелене и краља Уроша и оних који нас обавештавају о посвети и намени; не говори се о побудама ктиторског чина ни о духовним и црквеним приликама у Скопској Црној гори нити се прати узбудљива историја манастира каснијих раздобља. Недостатак стрпљења за залажења у ова питања (ако није реч о свесном занемаривању њихове важности) лишава излагање историјске конкретности у једном важном сегменту, а читаоца логичног и неопходног дела целине, у наслову књиге, мада имплиците, наговештеног јасно.

У другом од шест поглавља (*Историските, црковните и културните прилики во Македонија во средината на XIV век*) аутор нас уводи у прилике које у Србији краља и цара Душана (у наслову је садржај текста сужен на подручје које у Душаново време не представља политичко-географску целину) владају током четврте, пете и шесте деценије XIV века. У засебним одељцима обрађени су политичка историја, црквена организација, уметност и култура, као и улога двора и властеле („царското семејство и благородништво“) у стваралаштву епохе. Упућена у резултате рада претходника, Е. Димитрова се кроз ово динамично и полетно раздобље креће сигурно, процењујући зрело улогу уметности у тежњама водећих сила друштва и обрнуто. Замишљен амбициозно, Матеич је природан изданак епохе у којој Србија ступа у ред држава највишег ранга, Жичко-пећка архиепископија постаје патријаршија, док чланови владарске куће, подижући и украшавајући Дечане, Свете арханђеле код Призрена и Матеич, остварују дела каква држава Немањића до тада није видела. Из података које Е. Димитрова наводи на кра-

ју овог поглавља, први пут сабраних у целину, сазнајемо такође да је царица Јелена предузимљива и утицајна у политичким збивањима, својом бригом за стваралаштво играла живу, по свему изгледа значајну улогу у унапређивању уметности и стављању стварања у службу двора.

Грађевина је представљена у трећем поглављу, непотребно скромног наслова: *Осврт врз архитектурата на црквата*. Е. Димитрова најпре кратко говори о параклису који се до 1938, кад је срушен, уздизао у североисточном углу наоса и у одговору на основно питање дели уверење Ђ. Бошковића да је посреди храм што се на месту Матеича налазио пре подизања задужбине царице Јелене и краља Уроша, Богородица Црногорска, поменута у једном документу из 1300. Приказ здања изложен је прегледно, па читалац без напора прати склоп сразмерно сложене целине и у исто време се обавештава о пореклу замисли и решења. У концепцију грађевине уводи нас анализа основе и просторне структуре. Геометријско и просторно језгро целине чини наос у виду развијеног уписаног крста (супротно уверењу писца, без „опфатниот кораб"), са дванаестостраном куполом на четири снажна ступца у средини. Са истока се придодају олтарски простор, завршен петостраном апсидом, и протезис и ђаконикон, у виду засебних просторија надвишених осмостраним куполама, а са запада нартекс, са истоветним куполама у угаоним травејима. Аутор пажљиво и подробно наводи паралеле за сваки део склопа, проналазећи их у широком кругу споменика византијске и српске архитектуре. У потрази за изворима петокуполне структуре Е. Димитрова се ослања на истраживања С. Ћурчића који ово решење сматра резултатом симбиозе, с једне стране нартекса и олтара, а са друге параклиса подизаних уз бочне стране храмова византијског света. Структура грађевине логична је целина, изведена из плана. У наставку писац представља појединости конструктивног склопа и анализира начин градње и материјал, композицију форми, обраду фасада и декоративну пластику. На крају утврђује место матеичког храма у градитељству средине XIV века. По својој замисли, изгледу и појединостима, Црква Свете Богородице производ је појава, решења и „иновација" које су у дугом процесу из византијске престонице, преко Солуна, доспевале на „македонското подрачје". За појединости у којима се Матеич разликује „не само од македонски туку и византиски цркви" Е. Димитрова налази објашњење у поређењу са маузолејем цара Душана, црквом Светих арханђела код Призрена. Велике размере, петокуполни склоп, дванаестострани тамбур, петострана апсида и систем конструктивних елемената спајају два дела на плану архитектуре, а на плану историјских околности – чињеница да су Света Богородица и Свети арханђели задужбине чланова владарске породице и непосредна хронолошка блискост.

Опсежном ансамблу матеичких фресака посвећене су четврта, пета и шеста глава. У замисли четврте главе која носи наслов *Сликарство на црквата*, знатно веће од свих осталих делова књиге (75–227), Е. Димитрова следи композицију монографија овог типа устаљену у модерној историографији. Комбинујући опис и иконографску анализу, писац нас, прегледно и до у појединости, упознаје са замислима циклуса, изгледом сцена и ликова, са натписима исписаним на композицијама, уз светитеље или на свицима које они носе, са декоративним украсом и у исто време нас обавештава о пореклу решења, етапама њиховог развоја и њиховој идејној потки. Упркос знатним оштећењима која је претрпео, живопис Свете Богородице изузетно је богат (петнаестак циклуса, мноштво појединачних представа, фигуре и попрсја, портрети историјских личности) и због исцрпне тематике и занимљивих решења привлачан за широк круг медиевиста. Уз христолошке циклусе (Велики празници, Страдања, Чуда и параболе), међу наративним целинама знатан простор добили су циклуси посвећени Богородици, која је патрон храма (циклус Богородичиног житија, Богородичин акатист, циклус Успења Богородице), затим циклус Дела апостолских, уз онај из Дечана једини у Србији средњег века, заснован, по свој прилици, на несачуваној цариградској редакцији, и циклуси који славе светитеље: Јована Претечу, Антонија Великог, светог Димитрија, арханђела Михаила и пророка Илију. Уз Васељенске саборе, насликане у припрати, њима се придодају легенда о цару Авгару, ретко илустрована у монументалном сликарству, и читав низ занимљивих појединачних представа, Божићна химна, у апсиди протезиса, непосредно уз циклус Богородичиног живота, Лоза Јесејева, три композиције посвећене Светој Тројици: Гостољубље Аврамово, у ово време веома ретка слика у којој три лица Тројице, Старац Дана, Христос Емануил и Голуб, као Свети Дух, седе на одвојеним престолима, и сасвим ретка представа Свете Тројице у виду младића троглава на престолу, или реалистички приказ Припремања проскомидије, коју годину раније, насликан и у Љуботену. Идеолошке концепције владарске куће нашле су израза у сцени „Сабор цара Стефана", можда и у Божићној химни, највише у генеалошком стаблу Немањића, насликаном у припрати, као пандан Лози Јесејевој и у складу са царском идеологијом Стефана Душана, „цара Срба, Грка и Бугара", допуњеним ликовима чланова византијске царске куће Комнина и бугарске владарске породице Асена, предака царице Јелене. Бирајући између два основна модела у обради грађе овог типа, Е. Димитрова се определила за екстензиван приступ. У опису је детаљна, у анализи исцрпна, и то како у трагању за изворима и значењима тако и у навођењу аналогија. Вођена страшћу историчара, читав низ тема, циклуса али и појединачних представа (Причешће апостола, Служење литургије, Божићна химна...) обрадила је у виду малих монографија. Мада писана модерно и усредсређена на трагање за значењем, књига Е. Димитрове у исто време враћа монографији све мање цењену вредност корпуса документације. Мање приметан, овај део рада доноси и нове податке и исправке ранијих препознавања. Ширу пажњу привући ће свакако читање натписа уз архијереја приказаног северно од улаза у ђаконикон и враћање писца мишљењу старијих изучавалаца, склоних да у овом лику препознају патријарха Јоаникија. Излагању у овој глави може се пребацити испрекидан ток у праћењу целине и оданост начелу сразмере, чуване и у случајевима кад је материја изучена. Ни позивање на литературу није увек задовољавајуће (од неколико студија посвећених литургијском реализму у слици Припрема проскомидије аутор не наводи ниједну...). Будући истраживачи Матеича наћи ће места у којима се неће сложити са Е. Димитровом. Међу тамним местима и закључцима који се могу ставити под

сумњу два примера заслужују да се наведу, јер би могли бити полазиште за стварање заблуда у науци. Пример за неодређеност пружа приказ „Сабора цара Стефана". Већ је опис ове сцене неуобичајено сумаран. Владалац, у коме је В. Р. Петковић препознао „краља Стефана", препознаје се као „цар", али се разлог за то не саопштава. Ништа се не каже ни о изгледу „цара" нити се његов лик пореди са изгледом цара Душана на матеичким портретима, иако је разлика између њих неспорна (први има уско лице, пуне бркове и браду, други овално лице, кратке, нејаке бркове и ретку брадицу). Тумачење историјских личности у источном делу наоса, Христа и Богородице са Христом на западној страни источног пара поткуполних стубаца, Богородице Одигитрије у ниши изнад улаза у ђаконикон и Христа изнад улаза у наос са јужне стране као иконографске целине збуњује читаоца. Као иконографска целина не могу се посматрати ни портрети уз улаз у ђаконикон (ктитори, цар Душан и „патријарх Јоаникије") и портрет игумана Макарија, северно од улаза у протезис. Игуман Макарије одиста понавља држање и гест „патријарха Јоаникија" из јужног дела храма, али не зато што овога следи, него зато што се на исти начин обраћа арханђелу Михаилу, изнад пролаза у жртвеник, и светитељу јужно од овог отвора, који га благосиља и, фронталним ставом, ову целину јасно дели од оне из јужног травеја. Још мање је прихватљиво настојање аутора да лик Богородице из нише над улазом у ђаконикон, Јована Претече који северно од улаза ступа иза „патријарха Јоаникија" и Христово попрсје изнад јужног улаза у храм протумачи као Деизис. Монументално попрсје Христа Пантократора, нимало ретка појава у линети изнад улаза у храм, у овом склопу има за подлогу – на то указује стих Јн 9, 9–10, исписан на кодексу у његовој руци – доктрину која изједначава сотириолошку улогу Христа и цркве, и мора се посматрати у склопу иконографије улаза. Појава портрета историјских личности, ктитора или владара, у близини улаза у олтарски простор крајњи је израз померања портрета живих људи у простору цркве од западног зида ка олтарској прегради, карактеристичног у позном средњем веку за шире просторе византијске сфере утицаја. Идејна усредсређеност програма уз иконостас на тему спасења вероватни је покретач овог процеса, но не може бити полазиште за закључак о непосредној повезаности представа са источног пара стубаца (Христос, Богородица Заступница) и историјског дела програма из југоисточног и североисточног травеја у иконографску целину.

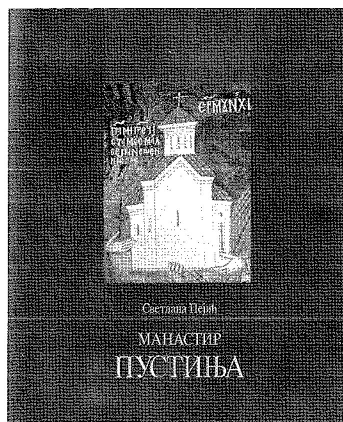
Невелики простор у тексту дат је ликовним одликама сликарства Свете Богородице (*Стилски одлики на живописот*), чије занатске и естетске вредности Е. Димитрова оцењује високо и истиче их у више наврата на различитим местима у књизи. Ослањајући се на поступак формалне анализе, писац одвојено прати битне видове ликовног израза живописа: композицију, ликове, фигуре, сликану архитектуру, пејзаж и колорит. Добијена сазнања синтетизована су у последњем одељку, посвећеном мајсторима, који, уз настојање да се уоче индивидуалности и препознају блиски рукописи, укључује и осврт на стилска уверења уметника упослених на задужбини царице Јелене и краља Уроша. Закључак је следећи: у Матеичу раде сликари сродних уверења. Узевши у обзир разлике, аутор налази да је посао подељен између две групе мајстора. У потрази за местом матеичких сликара у уметности средине XIV века, писац прихвата тезу одраније присутну у науци да сликари Љуботена (друга фаза), Драдње и Матеича припадају истом кругу. Изненађује, међутим, закључак да је у осликавању Матеича учествовао Јован Теоријан, водећи уметник Охрида ове епохе, ангажован и у првој фази рада на осликавању Љуботена. Чињеница је да Теоријан, радионица коју он предводи и мајстори Љуботена (први), Драдње и Матеича деле слична полазна уверења. Између ове две скупине у резултату постоји ипак крупна разлика. Уметници Охрида негују топао колорит, у схватању пропорција, компоновању и грађењу простора слике одани су нормама класицизма с почетка века, док сликари госпође Данице и царице Јелене, мање зависни од поука претходног нараштаја, негују хладан колорит, свесно занемарују форму, а простор разарају зарад ефеката сликовитости. Уважимо ли ову могућност, мораћемо, сем тога, прихватити да је Теоријан, један од најугледнијих сликара епохе, у Матеичу добио споредну улогу, не успевши да у владарској задужбини остави уочљив траг.

Последња глава (*Завршни согледувања*), иако за предмет има главне резултате, није закључак у уобичајеном смислу речи. У жељи да избегне понављања, писац је за крај свесно одложио трагање за одговорима на нека од кључних питања која се постављају у вези са црквом Свете Богородице. Прво од три поглавља завршних разматрања (*Програмот на живописот*), смештено на ово место иако се с више оправдања може замислити непосредно иза описа ансамбла и анализе иконографије, посвећено је програму матеичког живописа. По редоследу који прати и приликом описа (почесто и са истим опажањима), писац се зауставља на украсу куполе, олтарског простора, наоса и нартекса, настојећи да открије нит која тематику ансамбла у овим просторима повезује у целину и утврди природу односа између намене простора и садржине програма. Нема сумње да Е. Димитрова познаје добро начело топологије и механизме утицаја овог начела на размештај сликане тематике у ентеријеру цркава православног света, такође да је упућена у хришћанску мисао и њене одјеке у богослужењу и програму живописа. Следећи програмске замисли и решења понављане столећима уназад, у првом реду замисли и решења неговане у уметности Палеолога, састављачи матеичког програма у први план истичу основне идеје литургијске теологије и пројекције политичке идеологије владарске породице. Закључак о времену настанка матеичке цркве и њеног живописа (*Датирање на живописот*) аутор, у недостатку писаних извора, темељи на подацима које пружају портрети чланова владарске куће, пре свега изглед краља Уроша, на ктиторској композицији, у југозападном углу наоса, и у припрати, у оквиру генеалошког стабла Немањића. С добрим разлозима Е. Димитрова напушта стара датовања фреско-украса (до 1346, односно после 1355). Ни њеном закључку да је осликавање обављено између 1348. и 1352. не може се ставити озбиљнији приговор. Насупрот томе, размишљање о намени Свете Богородице (*Функцијата на црквата*), питању од пресудне важности за разумевање смисла ктиторског чина и места Матеича у сакралној географији земље, усмерено је исувише уско (искључиво на гробну функцију) и ослоњено на преузак круг не увек срећно одабраних извора. Сведочења изуча-

ваоца XIX и првих деценија XX века о гробу царице Јелене (испред ктиторске слике) и гробној намени срушеног параклиса занимљива су, али нису археолошки проверавана. Покушај да се одраз фунерарне намене здања препозна у програму живописа, опет, не изгледа засновано. Сцене и појединачне представе на којима писац темељи своје размишљање не наговештавају нешто тако ни тематиком и иконографијом ни положајем у целини.

Књига Е. Димитрове поуздана је монографија о цркви Свете Богородице манастира Матеича и проблемима везаним за њену архитектуру и њен живопис и још један корак у правцу употпуњавања слике о збивањима у уметности Србије краља и цара Душана и земаља византијског круга из средине XIV века. Упркос замеркама које смо у овом приказу ставили на рачун појединости, задужбина царице Јелене и краља Уроша сагледава се у овом делу јасно. Труд уложен у посао на који се и у великим срединама чека дуго убројаће се у заслуге аутора, у његове врлине – акрибичност, широка обавештеност и дар за лако казивање. Велики споменик, значајан ктитор, епоха од изузетне важности на врхунцу додају се књизи као вредности по себи. Драматичан развој догађаја у Македонији (2001), у којима је пред нашим очима нестала једна од репрезентативнијих слика матеичког ансамбла, даје јој вредност историјског документа.

Милан Радујко



Светлана Пејић
Манастир Пустиња

Републички завод за заштиту споменика културе (Студије и монографије 14), Завод за заштиту споменика културе, Ваљево, Београд 2002

216 страна, 110 илустрација, резиме и списак илустрација на енглеском језику, библиографија и општи индекс

Монографија *Манастир Пустиња* Светлане Пејић, објављена у оквиру серије *Студије и монографије* Републичког завода за заштиту споменика културе, допуњен је и делимично измењен рукопис магистарског рада који је ауторка одбранила на Филозофском факултету у Београду. Замишљена у складу са устаљеном праксом, монографија је, након краћег увода, подељена на шест одељака: *Историографија* (9–12), *Историја* (13–32), *Архитектура* (33–74), *Зидно сликарство* (75–144), *Иконе* (145–156) и *Место Пустиње међу црквама исте епохе* (157–160). На крају књиге су као прилози додати *Библиографија* (161–167) и *Каталог живописа* (169–193).

Манастир Пустиња је готово два столећа предмет пажње истраживача српских старина. У том дугом раздобљу, почевши од 1826, када ју је посетио Јоаким Вујић и публиковао о њој прве податке, преко монографије о зидном сликарству, коју је пре четири деценије написао Лазар Мирковић, неколиких студија посвећених разрешавању посебних проблема и низа узгредних помена у радовима општијег карактера, литература о Пустињи се до данашњих дана свела на око шездесет наслова.

У првом одељку књиге, посвећеном навођењу и оцени домета досадашњих истраживања манастира, ауторка ову опсежну библиографску грађу тематски класификује и, сводећи је на двадесетак релевантних студија, даје о њој критички суд. Разматрајући резултате својих претходника, уочава низ нерасветљених проблема у готово свим сегментима изучавања споменика – његовој недовољно осветљеној историји, неразрешеним питањима везаним за појаву и порекло одређених, сасвим особених архитектонских елемената или иконографских решења, као и за порекло и узоре његових градитеља и сликара. Стога са правом закључује да су се стекли услови за детаљну монографску обраду овог значајног споменика. Историјат изучавања Пустиње допуњен је, на крају књиге, и хронолошким прегледом литературе о њој, у коме је свака библиографска јединица критички оцењена и укратко изложен њен садржај.

Излагање историје манастира Пустиње С. Пејић отпочиње прегледом политичких и културних збивања на европском Западу и Истоку током 1622. године, у време када је црква овог монашког средишта добила зидно сликарство. Тај преглед, посебно када је реч о догађањима у Западној Европи, илустрованим репродукцијама дела Веласкеза, Бернинија и Рубенса, некомплетан и сасвим сумаран, не пружа могућност њиховог довођења у везу са овим манастиром, нити доприноси расветљавању његове историје, па наводи на сумњу у оправданост таквог приступа.

Далеко драгоценије податке, међутим, ауторка је саопштила у наставку поглавља, посвећеном самој прошлости Пустиње. Мада је о њој очувано сасвим мало података, С. Пејић их је врло акрибично претресла и на основу резултата до којих је дошла, као и благодарећи детаљној анализи ктиторске композиције и натписа о живописању храма, успела да реконструише најзначајније догађаје из ране историје Пустиње, посебно од 1622. године. Тада је Јанићије Битојевић, игуман манастира, позвао двојицу грчких сликара, Јована и Николу, да осликају цркву посвећену Ваведењу Богородице, саграђену неколико година раније на месту старијег монашког средишта, и наложио им да као ктитора њене архитектуре представе јеромонаха Јоакима.

Са једнаком пажњом следи се и даља историја манастира, преко страдања и обнова у XVIII веку, доградње припрате у наредном столећу, све до данашњих дана. Већ на тим страницама уочава се највећа врлина у истраживачком поступку С. Пејић. Она, наиме, све податке и резултате испитивања својих претходника подвргава брижљивој критичкој анализи, да би их касније, обједињене са резултатима својих, често свежих и оригиналних запажања, склопила у нову синтезу чије домете саопштава на крају сваке целине у виду јасних, језгровитих закључака.

Ту драгоцену особину ауторка је у још већој мери исказала у наредном, опсежнијем одељку монографије, посвећеном архитектури цркве манастира Пустиње. Читав низ неразрешених питања, који је пред њом постављен, дао јој је за то доста прилике. Наиме, у односу на једнобродне куполне храмове своје епохе, Пустиња се одликује знатним бројем сасвим особених архитектонских решења, попут ретко коришћених тромпи, конструисаних

на прелазу квадратне основе куполе у кружни тамбур, појаве зиданог иконостаса или особеног изгледа и конструкције олтарског простора и источне фасаде цркве. Полазећи од општег ка појединачним подацима, које пажљиво проверава наводећи за сваки закључак обимну компаративну грађу, утемељену не само на добром познавању литературе о оновременој грађевинској делатности на територији Пећке патријаршије и ширег балканског окружења већ и на резултатима сопствених теренских истраживања, С. Пејић ствара нову синтетичку слику о архитектури Пустиње, богату оригиналним и убедљивим запажањима.

Из њих се дознаје да архитектонска замисао Ваведењске цркве представља успелу синтезу устаљених решења, каква су једнобродна основа са куполом на масивном постољу, правоугаоне певнице, трем и апсида са каменим банком и архиепископским престољем, затим конструктивних елемената којима се ређе прибегавало, на шта упућују тромпе, систем сводова у ширини брода и зидани иконостас, као и сасвим особених детаља, попут решења источне фасаде и шеснаестостраног тамбура.

За све ове елементе ауторка налази поуздане паралеле на другим споменицима (Ћелије, Благовештење Кабларско, Троноша, Јежевица, Тавна, Возућа, овчарски манастири Свете Тројице и Сретења и др.), инспирисаним рашким типом храма, чиме архитектуру Пустиње смешта у шире оквире послевизантијског градитељства на нашем тлу, стварајући основу и за њено што прецизније датирање. Анализирајући поједина особена архитектонска решења, каква су зидани иконостас или камени банак са „горњим местом" у олтарском простору, С. Пејић ствара праве мале студије унутар основног текста, а тамо где не налази коначне одговоре, нпр. у анализи јединствене замисли источне фасаде, која се не би могла објаснити једино одлуком протонеимара да оствари што „затворенију форму, готово кубус", где би „класична апсида, која својим полукругом искаче у простор, осетно нарушила ову идеју" (стр. 50), она отвара низ подстицајних питања.

На крају разматрања стилских одлика архитектуре католикона манастира Пустиње приложена је и његова убедљива пропорцијска анализа. Најзад, у погледу порекла градитеља, ауторка се са правом опредељује за локалне неимаре, предвођене искусним и школованим протомајстором, одбацујући дотадашње претпоставке о учешћу јерменских придошлица, а као време изградње цркве одређује размеђу XVI и XVII столећа.

Надовезујући се на функционалну анализу архитектонског простора, С. Пејић и зидно сликарство посматра у оквирима појединих просторно-функционалних јединица храма. Стога, након разматрања његових општих одлика, анализира фреске западне фасаде са сложеном композицијом Страшног суда, лик Богородице Гликофилусе у лунети на северној фасади и сликани репертоар саме цркве – западног травеја, који има улогу припрате, наоса, сведеног на поткуполни простор и певнице, и пространог олтара.

Добро очуван и прегледно распоређен, живопис Пустиње је само на први поглед иконографски и програмски уобичајен. Пажљивијим посматрањем уочава се низ особености у распореду појединих композиција, неуобичајене појединости унутар устаљене иконографије сцена, као и извесне новине у представљању простора. Све те посебности детаљно су истражене. Ауторка се није задовољила само иконографском анализом и потрагом за аналогијама, при чему је изнова показала узорно познавање компаративне литературе и велико теренско искуство, већ је уложила напор да тумачења извесних иконографских и програмских решења доведе у везу са богослужбеном праксом, византијском теолошком мисли и оновременим идејним струјањима.

Развијена композиција Страшног суда, насликана на некадашњој западној фасади цркве, помно је обрађена. Уочене су све посебности њене иконографије (Христос који се пруженим рукама обраћа праведнима и грешним, представе двојице просјака у близини приуготовљеног престола, фигуре четворице старозаветних царева) и доведене у везу превасходно са оновременим сликарством северне Грчке.

Након разматрања особености иконографског репертоара у западном травеју, закључено је да тај простор, не само на основу одбира фигура (ктиторски портрет, ликови одабраних монаха и пустињака) и композиција (сцене из циклуса Великих празника и Страдања, постављене по начелу антитезе) него и њиховим распоредом, осликава функционалну синтезу припрате и наоса. Овакво тумачење програма западног травеја убедљиво је, а поткрепљено је и његовим довођењем у везу са монашком праксом и обредима који се изводе у том делу храма.

Програм наоса, међутим, поставио је пред аутора монографије знатно сложенија питања. Она се, пре свега, односе на распоред осамнаест композиција из неколиких циклуса посвећених Христу које, поред устаљене декорације куполе и појединачних представа светитеља, чине ансамбл слика у том делу храма. Наиме, размештај тих сцена измиче сваком покушају њиховог довођења у везу са традиционалним поступцима по којима се следи циклични историјски, наративни или литургијски редослед у њиховом излагању.

Да би нашла „кључ" за сагледавање ове сасвим нестандардне целине, С. Пејић је покушала да установи „основну идеју преко слике која би била окосница целокупне декорације" и око које би, по одређеном систему, биле организоване остале епизоде везане за Христа. Такво идејно средиште, по њеном мишљењу, представља композиција *Тајна вечера*, насликана на источној поткуполној површини. Истакнуто место те сцене, као и чињеница да ликовно формулише тренутак установљења евхаристије, доведени су у везу са расправама које су око евхаристије вођене у најугледнијим оновременим теолошким круговима. Као значајан аргумент у тим полемикама послужила је управо тема Тајне вечере, чија популарност, како је наведено, стога расте, па она „излази у наос, и постаје доступнија оку верника", постајући тако окосница око које се групишу остале сцене, што је, по веровању С. Пејић, остварено у Пустињи.

Овакво тумачење не чини се убедљивим. Није наведено када долази до тих промена у размештају теме, као што није поменут, као компаративни материјал, ниједан сродан пример, не само са подручја Пећке патријаршије него ни из Грчке, постојбине сликара Пустиње, а који би поткрепио ту претпоставку (разлоге са смештање пола столећа старије Тајне вечере на јужни зид поткуполног

простора Милешеве уверљиво образлаже С. Петковић, Саопштења XXVII–XVIIII, 127, те се овај пример не би могао употребити као аргумент за ауторкину хипотезу). Најзад, тешко је поверовати да су скромни путујући зографи који су живописали пустињску цркву или њихов налогодавац, игуман Јанићије Битојевић, пратили и били кадри да разумеју све суптилне појединости ових сложених догматских питања и да их онда, једини у том раздобљу, колико је до сада познато, преточе и у слику.

Ауторка је иконографске посебности уочила и унутар самих сцена, какве су, на пример, Пут на Голготу или Благовести, и пронашла за њих бројна сродна решења у поствизантијском сликарству Балкана (као паралела за композицију Благовести, која није на уобичајен начин подељена на два дела и смештена на тријумфални лук, међу сасвим ретким примерима са нашег тла, могла је да буде поменута и фреска из Црколеза, чија је репродукција публикована).

Извесних особености није лишен ни сликани ансамбл олтарског простора, где су, поред литургијских тема од давнина устаљених у том делу храма, приказане и неке композиције које чине одступања у односу на традиционалне схеме. То су, пре свега, одбир сцена на подужним зидовима (ређе илустровани призори Христових чуда и три композиције из циклуса Васкрсних јеванђеља), за које није изнађена јасна програмска идеја, потом декорација нише протезиса, убедљиво доведена у везу са текстом канона Велике суботе (тропар Марка Отрантског), или пак попрсја пророка на прочељу лука апсидалне конхе, који су део илустрације химне *Пророци су те наговестили*. Као паралела реткој појави пророка са свицима на челу лука уз олтарску апсиду, инспирисаних овом химном, наведена су још два примера. Није, међутим, поменуто истоветно решење у хиландарском параклису Светог Јована Претече из 1683/1684. године, такође остварење грчког сликара (уп. О. Томић, у зборнику *Друга казивања о Светој Гори*, 169).

Завршна разматрања у поглављу о сликарству манастира Пустиње посвећена су уметничким својствима овог ансамбла и питању порекла његових твораца. У краћем излагању о стилу С. Пејић истиче да су фреске Ваведењске цркве остварење двојице живописаца чији су сликарски рукописи до те мере усаглашени да је немогуће разлучити лични удео сваког од њих приликом осликавања зидова храма. Њихова уједначена стилска схватања карактерише солидан цртеж, сведен колорит, одсуство знатнијег интересовања за волумен, склоност ка орнаменту, због чега форме гдекад третирају као декоративно обрађене површине, и схематизација, посебно наглашена у представљању пејзажног фона. Ова запажања ауторку наводе на разложан закључак да је реч о фреско-ансамблу који припада споредној струји, без дубљег трага у уметничким токовима средине за коју је изведен.

Знатно занимљивије у иконографском погледу, фреске у Пустињи, благодарећи управо особеностима своје иконографије (детаљи на појединим сценама, карактеристичан избор светитеља у медаљонима и др.), омогућавају да се њихови сликари вежу за оновремене зографске радионице из Северне Грчке, пре свега за следбенике тебанског сликара Франгоса Кателаноса, који су дуго након мајсторове смрти, радећи у областима Епира, Јањине и Касторије, али и јужне Албаније, следили његова сликарска начела. Недовољно публикован, грчки материјал није ауторки дао прилику да фреске Пустиње и ближе веже за неки одређени споменик из постојбине њихових сликара. Тврдњу о грчком пореклу Јована и Николе она је, међутим, поткрепила и минуциозном анализом језика и писма двојице путујућих зографа, која такође недвосмислено указује на Грчку као њихово исходиште.

У наредном поглављу подробно су обрађене иконе које се данас чувају у манастиру Пустињи. Иако скромне по броју и настале у различитим временима и срединама, оне чине занимљиву грађу, јер се међу њима налазе и делови првобитног иконостаса који се може приписати руци бољег међу двојицом аутора зидних слика (крст са Распећем, царске двери, надверије и Деисисни чин). Изглед овог првобитног иконостаса прецизно је реконструисан. Друга, већа група иконописних дела настала је у XIX веку, када је заменила старе иконе на зиданом иконостасу. Међу осталим примерцима у манастирској збирци пажњу привлаче и две невелике целивајуће руске иконе из XVIII столећа.

У закључном поглављу ауторка сажето понавља резултате својих истраживања католикона манастира Пустиње и настоји да његово сликарство смести у шири оквир уметничких збивања на подручју Пећке патријаршије, у годинама када се на њеном челу налазио патријарх Пајсије. При томе истиче, чини се пренаглашено, значај утицаја епирских зографских радионица на српско сликарство прве половине XVII века. Ипак, таквом оценом она изнова актуелизује не само важно питање о делатности грчких мајстора у Србији већ и о тачнијем одређивању удела појединих њихових радионица, махом приспелих из северне Грчке, у осликавању неколиких српских цркава. Публиковање материјала са територије Грчке убудуће ће несумњиво допринети подробнијој разради овог проблема.

Најзад, са задовољством се може приметити да је монографија Светлане Пејић *Манастир Пустиња* беспрекорно дизајнирана и технички опремљена по највишим стандардима. Обиљем квалитетних црнобелих и фотографија у боји, прецизним цртежима, напоменама смештеним паралелно са текстом, чиме је олакшано њихово праћење, и потпуном документацијом (коју чини детаљан каталог фресака са свим натписима на старосрпском, навођењем тачне позиције представе и дана када се по црквеном календару прославља), ова не само корисна већ и лепа књига убудуће ће служити као мерило на основу кога ће се технички опремати сличне публикације. Због тих врлина, а надасве јер је узорно написана, она представља драгоцен допринос изучавању уметничких прилика у XVII веку не само на територији Пећке патријаршије већ и у ширем балканском залеђу.

Зоран Ракић

Glenn Peers
Subtle Bodies: Respresenting Angels in Byzantium

Berkeley / Los Angeles; University of California Press, 2001

207 страна текста, библиографија (209–230), индекс (231–235), 19 црнобелих илустрација

Дисертација Глена Пирса о византијској ангелологији објављена је као тридесет друга књига у изузетно значајној едицији Питера Брауна (Peter Brown) посвећеној „преображају класичног наслеђа". Иако би се данас расправа о анђелима лако могла одбацити као неразумљива и спекулативна (*Колико анђела стаје на врх чиоде?*), неоспорно је да су анђели, као што Пирс показује, у оквиру дискусија раног средњег века имали важно место, а питање њиховог представљања било је веома занимљив део шире византијске дебате о сликама, аниконичности и иконоборству. Иако аутор наводи да је историчар уметности (стр. 11), књига је у великој мери посвећена текстовима и сложеним богословским расправама. Пирс је, међутим, у праву када каже да је ова тема увод у ширу и још увек значајну проблематику.

Књига, поред увода и закључка, има пет поглавља у којима се говори о томе шта се може приказати на одговарајући начин и како се то чинило, а та су нам питања познатија из расправа о представи Христа.

Увод (1–11) је, по нашем мишљењу, због залажења у детаље још увек превише близак докторској тези и недовољно уопштен да би могао упутити читаоца у шире теме које он мора разумети како би се снашао у прилично непознатој тематици. Пирс с правом усмерава своју пажњу на теологију и култ, али је његов приступ бољи када се усредсређује на одређени пример (свети арханђео Михаило, 6–8) него када доноси опште судове. То је штета, јер би кратак општи преглед најбитнијих питања, заснован на потпуном разумевању теме којом се у последње време бавило мало истраживача, био веома користан. Међу питањима која Пирс покреће, али их не разрешава у потпуности, јесте и проблем локалног карактера појединих култова анђела (то јест њихова популарност у одређеним контекстима и светилиштима), као и проблем порекла култа анђела и његових аналогија у јудаизму и паганском политеизму. С обзиром на богатство старозаветних апокрифа и псеудоепиграфских текстова када је реч управо о визијама анђела, зачуђује то што је Пирс ове изворе занемарио.

У првом поглављу књиге (*Issues in Representing Angels*, 13–60) обрађена су интелектуална питања која подразумева представљање анђела – од концепцијских проблема приказивања бестелесног до појединих полемика у оквиру иконоборачког спора. Пирс следи Аверил Камерон (Averil Cameron) у посматрању византијског иконоборства као супротстављених ставова о символичном и реалном у питањима уметности и побожности, али истиче разлику између приказивања анђела и приказивања Бога или Христа. Анђели не само да нису били телесна бића већ нису оставили ни слике нити реликвије. Ипак је само деловање анђела на земљи и општење са људима подразумевало стварање илузије о њиховој појави. Та тема могла је бити шире истражена, јер она – у оквиру средњовековне уметности – поставља питање илузионизма који је одувек био у срржи западне визуелне традиције. Када се Пирс у овом поглављу окреће конкретним делима, он је мање убедљив него у општим закључцима, мада успешно показује сложеност иконографског порекла представе анђела. Због чега је, на пример, сигурно да је фигура на коптској икони из VI века која се чува у Кабинету медаља Националне библиотеке у Паризу арханђео, и то вероватно арханђео Михаило? Наведено је да се на фигури виде почеци крила, али да ли је то било очигледно свим посматрачима? Добар број фигура на Пирсовој листи могућих представа анђела (нарочито оне које приказују анђеле попут људи) тешко се може сматрати поуздано идентификованим. Покушај да се укаже на постојање традиције у приказивању крилатих фигура која сеже до паганских викторија и ерота веома је необично изведен. На двадесет шестој страни Пирс наводи, погрешно, да су „паганске фигуре попут ника и персонификација увек женског пола, док су хришћански анђели мушкарци", а на двадесет осмој страни прави јасну разлику између анђела (мушкараца) и годишњих доба (жена) када је реч о полу. Само у једној фусноти признаје се да је већина персонификација годишњих доба у грчко-римској уметности III века (и касније), у ствари, мушког пола. Све то уноси забуну у релативно једноставно питање иконографског порекла анђеоских представа.

У другом и трећем поглављу (*Arguments against Images of Angels*, 61–88; *Representing Angels. Images and Theory*, 89–125) на занимљив начин говори се о полемикама између противника и присталица приказивања анђела. Имајући у виду данашње општеприхваћено мишљење да рани хришћани нису били против слика [насупрот ранијем *communis opinio*, чији су зачетници Пол Корби Фини и Мери Чарлс Мјуреј (Paul Corby Finney, Mary Charles Murray)], Пирсово поновно указивање на став Епифанија из Саламине о аниконичности, као и ставове других мање познатих теолога, попут Макарија Великог и Филоксенија из Мабуга, свакако је корисно. У основи те супротстављености, како је Пирс представља, налазило се гледиште да „спиритуалност анђела не може бити исказана материјалним представама" (стр. 78). Наводећи примере позитивног писања о сликама анђела, Пирс помиње Псеудо-Дионисија и занимљиве епиграме о светом Михаилу које је сакупио Агатија у VI веку. Штета је што Пирс не разматра старије циклусе таквих епиграма објављене у збирци *The Greek Anthology* (ed. W. R. Paton, London 1927). Реч је, пре свега, о хеленистичким епиграмима о уметничким делима (нарочито о Мироновој *Крави*). Неке од њих с великом проницљивошћу проучавао је Сајмон Голдхил (Simon Goldhill) у једном есеју у књизи *Art and Text in Ancient Greek Culture* [коаутор Робин Озборн (Robin Osborne)].

Четврто поглавље (*The Veneration of Angels and their Images*, 126–156) пружа општи и занимљив поглед на поштовање анђела и њихових представа, али и оно показује да се аутор боље сналази када се бави теолошким расправа него када говори о уметничким делима.

У петом поглављу (*Apprehending the Archangel Michael*, 157–193), посвећеном у целини арханђелу Михаилу, разматрају се два примера поштовања његовог култа – у Колосама (Мала Азија) и Монте Гаргану (Апулија). Неки читаоци ће помислити да је избор примера могао бити обухватнији (Монт Сент Мишел, на пример), а свакако би било боље да је упоредни материјал богатији. С друге стране, веома су занимљиве тезе о томе да се о култу анђела могло говорити у контексту ходочашћа и без реликвија.

Посматрана у целини, Пирсова књига представља важан допринос науци. Ипак, било би корисније да је између довршавања ауторове докторске тезе и издавања књиге прошло више времена и да је било више размишљања о теми. Чини се, међутим, да су данас у академском стваралаштву најважнији критеријуми постали брзина и број објављених радова.

John Richard Elsner, Corpus Christi College, University of Oxford (превод са енглеског *Ирина Љубић*)

Coptica Hermitagiana. Le recueil de matériaux relatif au centenaire de la collection copte du Musée de l'Ermitage
Rédacteur A. YA. Kakovkine

Editeur Musée de l'Ermitage, Saint Petersbourg 2000

141 pages de textes, 41 illustrations noir et blanc

Pour fêter le centenaire de sa collection copte l'Ermitage a publié un recueil de 180 pages intelligemment conçu. Nous venons de le recevoir avec un léger retard de trois ans, mais nous pensons qu'il mérite d'être présenté au public.

Le recueil est divisé en trois parties. Les textes de la fin du XIX^e^ siècle, écrits par des pionniers tels Vladimir G. Boqu ou un anonyme, que Kakovkine attribue à Boris A. Touraév, montrent l'intérêt que les scientifiques russes ont porté à l'art et à l'histoire des premières communautés chrétiennes. Puis, suit une série d'articles, écrits par des collaborateurs du XX^e^ siècle et des contemporains. Suit une bibliographie exhaustive depuis 1890 à 1999, de même que 7 pages de données personnelles par ordre alphabétique permettant de trouver tout de suite les personnes qui sont liées de près aux études de l'art et de l'histoire copte en Russie et surtout à la grande (l'une des plus importantes au monde) collection d'objets coptes de l'Ermitage. Elle comprend plus de 5500 nos d'inventaires avec les manuscrits, textiles, sculptures, pierres, os, métal, verre et céramiques.

Le premier article que Kakovkine attribue à B. A. Touraév, parle de la collection de tissus copte, pas moins de 2200 pièces, que V. A. Boqu vient d'apporter à l'Ermitage d'Égypte en 1890. L'auteur de l'article donne une description très habile des techniques de tissage en Égypte chrétienne avec ses influences et les origines des motifs. Un véritable régal pour le lecteur qui se familiarise avec les techniques grâce à un vocabulaire simple et clair.

Le deuxième article, écrit par V. A. Boqu, est consacré aux récipients coptes en bronze, plus particulièrement à un récipient à huile qui, faisait partie à l'époque de la collection privée Boqu, qui se trouve actuellement à l'Ermitage. Analysant la vaisselle en bronze copte Boqu étudie toutes les influences qui se croisent en Égypte provenant de l'antiquité méditerranéenne, du monde byzantin et du Proche Orient.

Suit l'article de V. V. Strouve, consacré à l'analyse d'un papyrus écrit en grec concernant une demande d'emprunt d'argent écrit par un moine, car le demandeur est illettré. V. A. Strouve situe le papyrus au VII^e^ siècle, son article fût publié en 1912; plus tard, en 1959, une correction de lecture du papyrus est faite et une datation après le VIII^e^ siècle est proposée.

A partir de fragments de textile, K. S. Liapounova reconstitue un rideau d'église avec deux personnages ailés portant un médaillon se basant sur les éléments connus et conservés à Berlin et New-York. Elle situe l'exécution du rideau aux V^e^-VI^e^ siècles.

A. J. Elanskaia étudie une stèle avec l'inscription en grec en la datant au X^e^ et M. G. Bistrikova un relief en bois représentant une gazelle en mouvement. Cet article date de 1988, presque 100 ans après le premier consacré aux textiles coptes. L'auteur analyse le relief en le comparant avec le monument connu et daté, tel le relief en pierre conservé sur une paroi d'église à Ochki, en Géorgie, daté avec certitude au X^e^ siècle. Ce décor se trouve dans une arcature aveugle et représente une gazelle en mouvement, rappelant le relief copte de l'Ermitage. Toutefois d'autres spécialistes supposent que celui en bois doit être daté entre le V^e^ et VI^e^ siècle.

Suit un article plus long de A. Kakovkine, qui parle de la première exposition des collections coptes de l'Ermitage qui a eu lieu à la fin du XIX^e^ siècle. Cela lui procure l'occasion de décrire brièvement tout l'historique de la collection copte de l'Ermitage et l'importance de son créateur V. G. Boqu. Un deuxième article de Kakovkine parle de la peinture murale dans les églises découvertes à Baouît pendant les fouilles commencées au début du XX^e^ siècle qui se poursuivent encore de nos jours. Dans un complexe important les archéologues ont découvert une grande quantité de stèles, fragments en bois et du textile mais aussi deux églises et un complexe monastique comprenant une série de chapelles avec des fragments de fresques conservés, notamment dans les petites absides. A. Kakovkine essaye d'analyser l'iconographie des deux registres qui sont présentés dans les absides des chapelles.

Depuis près d'un siècle les chercheurs s'occupent des fouilles de Baouît ainsi que de leurs fresques. Trois interprétations différentes sont proposées pour l'iconographie. Les culs de fours sont décorés par le Christ trônant entouré des symboles des évangélistes. Le registre inférieur comprend la Vierge orante ou portant le Christ enfant, entouré par des apôtres ou quelques saints locaux et une fois à la place de la Vierge figure un personnage masculin que certains identi-

fient comme étant Ezéchiel. A. Kakovkine propose une nouvelle interprétation. Le cul de four avec le Christ en gloire représentera l'église céleste et le registre inférieur avec la Vierge et les apôtres, l'église terrestre. L'idée vient du fait que les religieux qui prient dans ces chapelles demandent pardon et espèrent passer au-delà pour se trouver dans l'église céleste, justement présente dans le registre supérieur.

A. Kakovkine, espérant que son article stimulera les jeunes chercheurs à éclaircir encore mieux les problèmes iconographiques, suppose que des études approfondies de liturgie, de théologie et de dogmatique de l'église copte sont encore à faire.

Le dernier article de O. V. Ocharina étudie les lampes en bronze copte de la collection des luminaires de l'Ermitage et leurs caractéristiques. Les luminaires en bronze de l'Ermitage furent publiés pour la dernière fois avec tous les objets en bronze dans la publication de N. A. Kujinovska datant de 1926. Cet article est le premier entièrement consacré aux lampes en bronze de la collection. Constatant la variété des formes et la diversité d'origines A. Ochareva les situe dans leur contexte et les date entre le V et le VII[e] siècle.

Les lampes épousent une forme déja existante dans l'antiquité greco-romaine avec l'adjonction d'éléments chrétiens, comme par exemple la grappe et le cep de vigne, des oiseaux ou des dauphins avec une croix de Malte. Des symboles de paganisme cohabitent avec les références de christianisme comme si les Coptes n'avaient pu abandonner les traditions précédentes tout en étant de bons chrétiens.

La publication est conçue de manière à permettre aux lecteurs de se faire une opinion tant sur la collection que sur les chercheurs qui ont contribué à la présentation et la conservation de cette grande collection, l'une des plus importantes au monde.

Genève 2003
Miroslav Lazović

Zographe. Revue d'art médiévale, № 29, Belgrade 2002–2003
UDK 7 (091) "04-17", YU ISSN 0350-1361

SOMMAIRE

Zographe

Revue d'art médiévale
№ 29, Belgrade 2002–2003

Editeur
Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18–20

Ова свеска је штампана средствима
Министарства за науку, технологију и развој Републике Србије,
Министарства културе и медија Републике Србије
и Филозофског факултета у Београду

Лектура
Ивана Игњатовић

Преводи резимеа на енглески језик
Тамара Родвел-Јовановић

Класификација
Весна Тодоровић

Компјутерска припрема
Владимир Џамић

Штампа
АртпринТ
21000 Нови Сад, Школска 4

2003

YU ISSN 0350-1361
UDK 7 (091) "04-17"